الأقلام في سنتها السادسة عشرة

بهذا العدد تدخل مجلة « الأقلام » سنتها السادسة عشرة ٠٠ مواصلة دورها الثقافي على الصعيدين القومي والانساني ، واذا كان لنا ما نعتز به أثناء عملنا في السنوات الماضية ٠٠ فهو ثقة كتابنا وأدبائنا ٠٠ فقد استطعنا بفضل ثقتهم وتعاونهم معنا ، الارتقاء بالمجلة ـ شكلا ومحتوى ـ الى مستوى نحسبه نال بعضنا من ثقة القارىء التي نحرص عليها ونعتز بها ، ونعمل على تعميقها ٠٠ ونخص بالذات الاعداد الخاصة التي صدرت من المجلة ٠٠

في خطة المجلة للسنة الجديدة من عمرها ٠٠ مشاريع : اعداد خاصة ومحاور وملفات نركز فيها على الأدب العربي المعاصر ٠٠ وكلنا أمل في أن يزداد الدعم الذي نلقاه من الأخوة الادباء والكتاب العرب فهي مجلتهم جميعا ٠٠ ولم يخطر ببالنا يوما الا أنهم يعدونها كذلك ٠٠ فهي مجلتهم التي تصدر لهم في بغداد ٠٠ وبغداد كانت وستكون بؤرة الاشعاع الفكري والثقافي الذي ينطلق من والى ديار العروبة ٠٠

« **هيأة التحرير** »

العلاقات الادبي



د . بدرو مارتينث مونتابث

١ ــ الحاجة الى متطلبات دنيا لطرح (الموضوع)

اعتقد بانه من عنوان هـــذه المحاضرة يستدل بوضوح كبير عــلى انها في الاساس ومنذ البداية ستسير في مسالك التامــل يدفعهـا غــرض منهجي . والحقيقــة ان هدفي هــو البقــاء بعيدا جدا عــن التورط في دراسات وهمية وصبيانية كثيرة منها دار حول الموضوع ، وهي دراســات طافحة بمبتذل الكلام وتافة العبارات، خالية من ادنى تمايز او مفهوم نقدي ذي قيمة . وكما هي العادة ، علينا ان نتجمــل بالصبر الــذي كرســنا انفسنا للقيام به ، وساحاول كذلــك تجنب ما اعتبره عيبا كبيرا في جــزء كبير من الاستعراب الاسباني الــذي تصدى لعمليات التفســير الادبية . ان التمادي الواضح لهذا الاستعراب في غيه ، متحجرا في وضــع فلسفته التاريخيــة الهزيلة جــدا في بنائهــا النظــري ، والاضطــراب الفكـري المالوف المنطوي كليا على تفسير عملي ونفعي (بمعنى انه مكرس في الاساس لما هــو ادبــي) للعمــل الادبــي ،

ومقتصرا بجمود على مجال تحصيله الجامعي وعلى ذوقه العبقري ! ومنه من ناحية اخرى ما هو ظاهــرة مشتركة بين حركات الاستعراب الغربية ، وربما منذ سنوات قليلة بدا على استحياء يصلح من حاله ، ومما عاني الادب العربي منه في اهم مظاهره :ومع ان النقــاد والجماليين قدموا له خدمة مفيدة في الجوانب الوثائقية الخالصة ، الا ان ما اعلنه **رولاند بارتز** في مقاله الجدلي الشهير حول ((**منهجي النقد**)) ، المكتــوب ســنة ١٩٦٣ ما يزال حتى الان صالحا للتطبيق بشكل فعال على كل اعمال هذا الاستعراب الادبي تقريبا ، حيث انه في المحل الاول يقصر بصورة اختيارية ابحاثــه على ((ظروف)) العمل الادبي ، حتى عندما يتعلق الامر بظروف داخلية، وبدرجة ثانية يسير منقادا لما يسميه بارتز مبدا القياس. مصمما كعادته على البحث عن الاصول : بمعنى انه يربط العمل المدروس دائما بشيء اخر مختلف عن الادب . على كل حال انه ينطلق من المسلمات مفترضا ان تكون لديه فكرة بسيطة جدا عن الادب . ولذلك فان ما يتحقق في اغلب الاحيان هو عبارة عن نماذج مستهلكة لهذا الذي دون جدال ، يسميه بدرو سالينس ((**النقد المنبعي**)) وهو بالطبع اسلوب نقدي يهتم بتلك المهمة العاجلةالتي توضح المصادر .

في كل مرة اعتقد بصورة اكثر تاكيدا ان محاولتنا المتواضعة لتقريب الادب وتفسيره تحتاج الى توضيــح ضمني اساسي لاغنى عنه ، وتطالبنا ان نطــرح بجديــة الـ «ماذات» و الـ « لماذات» الاســاسيةللاعمال الادبية

ونقلل من الابتذالات الكثيرة المجمعة بدقة كما لو كانت تهمنا . وواضح ان خيال الظلوالفلسفةالوضعية ليسا بالعنصرين الاكثر ملاءمة لتسهيل عملية ظهورهذا التغيير ، ولذلك فنحن منذ زمن دابنا على التحذير من خطر انتهاج هذا النهج اللامبالي .

انها اكثر من مسألة عارضة للمدارس او الاتجاهات او المواقف ، انها مسألة استرداد هوية وشرفالتفسير

ـــة العربية الاسبانية المعاصرة

ترجمة : محمد عبدالله الجعيدي / جامعة مدريد المستقلة

الادبي . دون انانية او عجرفة لاتطاق . ولا يخفى على احد بالطبع ان التصدي لعمل كهذا ليس سهلا يسيرا ليجلب الانظار ولا هو بالبراق ؛ ومع انه من بين اشياء كثيرة يتطلب استعدادا فكريا صارما ، كالفهم الدقيق للواقع، والروح ذات الهزيمة والقدرة على الحوار والجدل، فانني بالفعل مقتنع بانه لم يبق لنا خيار اخر . هذا اذا ما كنا نحاول حقا تحقيق التقارب الذي يعني بطريقةما شيئا في اطار الصورةالعامة للاضطرابات والاهواء التي نقوم الان بتحريك التفسير الادبي ، وسيكون الامر على العكس من ذلك اذا ما حشرنا انفسنا في الركن الخارجي والهامشي المهمل الذي ينمق المعنى او يضببه فقط من الناحية السردية او القصصية ،وهو ما الفنا وجودنا فيه . ان طرحنا لهذه القضايا من الاساس لا يساعدنا فقط على تكوين مفاهيم ومسالك تفسيريه لشق الطريق عبر الاحراش الكثيفة لتأسيس قواعد قويه ، بل يساعدنا ايضا الى حد ما في محاولتنا للاجابة عن السؤال الكبير: ماهو الادب ؟ وبالتحديد : ماهو الادب العربي ؟ ـ دون الاقتصار فقط على ايراد بعض مظاهره النادرة الطريفة او المميزة وسيساعدنا ايضا على وضع اسس اصيلة لفهم العمل الادبي ، دون الاقتصار على ظواهره السطحية ، والان فان المستعرب المهتم بالادب يجد نفسه في اغلب الاحيانفي حالة قلق، وفي مهب نوبات فجائية مثيرة وغير ثابتة . فاحيانايكون طريق الفهم قريبا يكاد يناله ويتحسسه .. يتعرف عليه ويقعده ، واحيانا اخرى يكون بعيدا بشكل مخيف واليم...آنا يتلألا امامعينيه بصفاء صوره الجانبية.. وآنا يظلم أمامه تماما ، واذا كان متعبا حقا فانه يتجشم جهدا مضنيا عاصفا من الشكوالصراع والترددوالانتظار واليأسالواقع علىحافة الهاوية ، ويبدوفي عمله وكأنه مأخوذ بتلك الابيات الرائعة للشاعر المالقي اميليو برادوس:

اسير في اثرك خطوة خطوه
الا ترى ذلك ؟
فانني اضيع خطوة خطوه .

ومع انه في كلذلك يوجد حضوركبير لعنصر الغموض الصعب التجاوز ، الى ادنى حدود التفسير الشامل الذي تتحمله الظاهرة الادبيـة بصورة طبيعية ، والذي يجب التوقف عنده دائما وقفة ليست بالقصيرة ، فبدون شك يمكن الشروع في التفهم ، بدقة ، كنتيجة مترتبة على ذلك التغيب للتفكير المنهجي والاساس النظري الذي نقدر قيمته وندعو الى الاخذ به .

٢ ـ التمييز بين ظاهرتين : القديم والمعاصر .

عند طرح مسألة امكانية وجود علاقات ادبيةاسبانية عربية في فترة معاصرة ، يكون من المناسـب توضيـح الاختلافات القائمة التي تفرزها بصورة ايجابية ـ بمعنى ان تكون مكرسة لنفس غرض الدراسة ـ بالنسبة لظاهرة اخرى ، تشبهها بصورة جزئية ، وقد يكون من المحتمل ان تخدم الكثيرين باعتبارها السبيل الوحيد لاية علاقة او مقارنة ممكنة : وبالطبع فانا اشير بذلك الى العلاقات الادبية الاسبانية العربية التي لا يمكن الشك في وجودها والتي تكونت على مر العصور الوسطى حتى ولو كـان ذلك التكوين بالاختيار والفروق العادية ، وان لم يؤخذ ذلك في الاعتبار فانه سيقودنا منذ البداية الى زلة خطيرة في طرح مسالة تكون زائفة تماما وفي غير محلها ، وبالتالي يؤدي بنا الى تفسيرات واستنتاجات بصدة في مجملها عن الصواب .

وهناك ظاهرة اساسية تميزهما وتجعلهما تنفردان في كل حالة ، وهي ظاهرة تعارض الى حد كبير كلتـا

الظاهرتين مبرزة بالاضافة الى ذلك خلافا اساسيا في الزمان والمكان: فخلال مرحلة العصور الوسطى يمكن التحدث عن علاقات مباشرة في خطوط عامة ، وعن فترة طويلة جدا ، مع انه في ظاهرة او اخرى يتوجب دون شك اجراء بعض الرتوش الاكثر ملاءمة ،ويكون الصواب دون شك هو ان التاكيد المتاني كطابع مشترك ومألوف يمكن ان ينسجم تماما خاصة عند الحديث عن مضامين مقارنة كالتي تعنينا الان . ولا شك في أن علاقات مباشرة كهذه لا تنتج في فترة معاصرة ، وان حدث ذلك يكون على نطاق ضيق وفي مرحلة متاخرة تتمثل في اعمال واسماء ذات شان قليل جدا ، ومن جهة اخرى فان الاطار الزمني يختصر بصورة غير عادية . وليس هذا فقط ، بل انه لا يزال في كامل حيويته ، فالظاهرة القديمة بالرغم من كل ذلك تقدم كفعل معايشة وتواجد مفضل في مجال ابعاده محددة ومعروفة : اسبانيا المسلمة ، الاندلس ، بالاضافة الى امتدادها الثقافي في شمال افريقيا، اما الظاهرة المعاصرة فلا تكاد تتعدى كونها ظاهرة فحسب ، بل على العكس من الظاهرة القديمة ، بمعنى انها ظاهرة تنافر (يكون في اغلب الاحيان ناتجا عن جهل تام او غفلة) وذات اطار في مجمله متناثر ومتعدد الاشكال. وبتوفر الشروط التي يمكن للموضوع القديم ان يطرح فيها . فانه في جزء له ما يبرره يحدث عادة ، ان الباحثين المعنيين بهذا الاستقصاء قد ظلت بالفعل ولوقت طويل متسلطة عليهم فكرة « التاثير » اكثر من فكرة «العلاقات » . وهكذا فان حماسهم العرقي واللغوي الغائص دون كلل وراء اصل النبع (يكاد يكون حجر الفلاسفة الجديد) عناصر سلسلة التحول ، كان يجد له مجالا اكثر من مضمون كي يتسلى به . وحتى يومنا هذا لا يزال هذا الزميل او ذاك يواصل باسلحته القديمة التي هي اسلحة صياد من القرن التاسع عشر ، ودون كلل كما لو كان ابن مقرض (حيوان) ثقافي يواصل اقتفاء اثر هذه الطبقة من المنقلبين او لنقل من المسوخ ، ولكنها في الحقيقة طبقة ذات ريش براق ومغر . ولكن من المناسب في الظاهرة الحديثة استخدام جهاز الاحاسيس والتامل اكثر من استخدام جعبة الذاكرة وسلاحها .

وخلاصة القول اننا نجد انفسنا امام ظاهرتين متمايزتين في نفس قرينة التحصيل وفي كل الحالات ، ويكون من غير المناسب اطلاقا قيام علاقات مستحيلة او عمل مقارنات في غير محلها .

٣ ــ ظاهرة واحدة ذات علاقة مباشرة وغير مخثرة :

انتهيت من التاكيد على انه في فترة معاصرة لا توجد، فعلا ، مظاهر علاقات مباشرة بين الادبين الاسباني والعربي، وان وجدت في حالة ما فانها تكون نادرة جدا ونموذجية ، في فعاليتها واسمائها ، وقليلة الشان والحضور ، وذات صدى ضعيف يكاد يكون غير موجود في هذين الادبين . واظن انني لست بحاجة للاسهاب في توضيح أنني عندما اعبر عما اريد بهذه الصورة فانني اتحرك خلال اطار التعميم واعيا الاهمية التي تستعرض دائما خاصية تحديدية مطلقة وعظيمة ، وهذا بلا شك لا يعني أن المثال المضاد لا يحاول أن يظهر في لحظة ما ، سيبحث عن تحديد (مع انه في نهاية المطاف لا يتمكن من الوصول اليه ، هذه هي وجهة نظري) وحتى اللحظة الاخيرة فانه يبقى محتاجا للتحليل والدرس اللازمين بعمق تقويمي بعيد عن التكرار الممل لجمل معادة وتاكيدات فارغة وما زالت حتى الان مبهمة .

وبالطبع اشير هنا الى فترة الانتداب الاسباني على شمال مراكش ، فقد كانت تلك الفترة فرصة سانحة تستطيع خلالها تلك العلاقة الادبية المباشرة التي تمكنت من الظهور ان تنمو وتعطي اكلها الطيب ، والذي لا شك فيه ان الامر لم يكن كذلك . فالدارس يهمه فقط هذه اللحظة ان يشير الى الموضوع هكذا ، دون الدخول في مدح لا طائل من ورائه لاي من هذه السمات وقد يكون من الصواب ايضا تقديم لمحة توضيح جزئي بسيطة للظاهرة التي يمكن ان تبدو في الاساس مدهشة الى حد كبير . ومن جهة اخرى مع الاخذ في الاعتبار ذلك التاكيد . فاننا لا نحاول التقليل من شان الجهد المخلص المتحمس لبعض الاشخاص الذين حاولوا كما يبدو خلق جو ايجابي لعلاقات ادبية ، ولو ان ذلك لم يصل الى الغرض الذي أريد له أن يصله . واكرر القول بأن تلك الجسور التي حاولوا مدها هي في نهاية الامر جسور هشة وسريعة الانكسار . فذكرى المجلتين « المعتمد » و « كتامة » مثلا يؤكد ما ذهبنا اليه ، اما فريق الكتاب الذين شجعوا المجلتين فلا يستحق منا الاكل تقدير .

حقا ان الجو السياسي والاجتماعي لم يكن افضل حالا لكي يهيىء وضعا افضل لعلاقات أدبية بارزة وذات قيمة ، بالرغم من بروز ظواهر مخادعة محتملة يقدمها الراي المعارض . فالاستعمار لم ترق له فكرة تطوير النتاجات في هذا المجال . وخاصة اذا ما تعلق الامر ــ كما هو الحال مع الاستعمار الاسباني لمراكش ــ بمرحلة استعمار غير مستقر وثابت نسبيا . أصر على انني مازلت اتحرك بدافع تفسيري بحت ، للنتاج الادبي ، وانني لذلك اغفل اي قرابة ذات جذور اجتماعية سياسية قد تكون موجودة ايضا : فمثلا الى اي حد استطاعت المناهج التعليمية المتبناة ان تساعد او لا تساعد في ترقية علاقات كالتي نحن الان بصددها . وبالرغم من انه لا مجال على الاطلاق للمقارنة بين التجربة الاستعمارية الاسبانية في مراكش ومثيلتها الفرنسية ، يكون مناسبا في المجال الذي نحن بصدده توضيح ان فروقا كبيرة لا تبدو بين التجربتين . **فابراهيم السولامي في كتابه « الشعر الوطني**

المغربي في عهد الحماية ١٩١٢ـ ١٩٥٦ » ، الذي صدر حديثا يؤكد ذلك بقوله « وظاهرة نود ان نشير اليها هي أن الثقافات الاجنبية والادب الاجنبي على الاخص لم يؤثر تأثيرا واضحا في الادب العربي الحديث في المغرب ، فمعظم الذين انتجوا ادبا حظهم من اللغات الاجنبية ضئيل » .

بالاضافة الى ذلك فانه في التجربة الاسبانية المغربية بالذات ، يبدو لي من الاهمية بمكان تسجيل ملاحظتين اساسيتين تعينان الى حد ما على توضيح بعض جوانب القضية ، فلا شك ان تطور الادب المغربي كان لا يزال حينذاك محدودا جدا . ويكاد يكون عديم الدلالة في اطار الصورة العامة للادب العربي الحديث ، ومن ناحية أخرى فالنتاج الادبي الذي كان غالبا ما سيعرف بالقوة المستعمرة لم يصل نفس المستوى الذي كان الشعر ذو القيمة الكبيرة والاعتراف العالمي يصل اليه . انني بالطبع اشير هنا وبصورة خاصة الى الادب الاسباني المعاصر . وداخل اطار سياسي لتحصيل خارجي يعتنى بوجه خاص بتقديم ادب رسمي ، فان احدا لايمكنه ان يتهمنا بالتحزب والمناورة اذا ما اكدنا أنه في ادبنا المعاصر خاصة نجد النماذج غير الرسمية والاقل قبولا لدى الرسميين ، اعتادت ان تكون في معناها وقيمتها أكبر بكثير من الادب الرسمي ، هذا هو نفسه ما يمكن ان نجده في العينات الصغيرة المختارة التي استطاع المواطنون الاشارة اليها .

وفي النهاية ارى انه من المناسب التأكيد مرة اخرى على ان الادب الاسباني المعاصر كان معروفا بصورة جزئية لدى الكثيرين من الكتاب المغاربة الشباب في المنطقة الشمالية ، ويبدو ان تأثيرات محدودة المصدر كهذا تمكن ملاحظتها ايضا في اعمالهم الادبية ، من ذلك على سبيل المثال يمكن ذكر احمد البقالي او محمد الصباغ الذي هو بالتأكيد خير مثال على ما ذهبنا اليه ، واقول « يبدو » لانني في هذا الموضوع أواصل التحرك بصورة رئيسة معتمدا على تصريحات شخصية للكاتب نفسه او على تأكيدات مكررة بصورة روتينية ، لا تحسب حتى الان حسابا لسمة الدرس التجريبي الدقيق . بهذا المعنى فان الكتيب الذي خصصة حديثا عبد العلبي الود غيري لادب الصباغ بعنوان « قراءات في ادب الصباغ » يعتبر خير مثال على ذلك ، فالكاتب يقتصر على الاشارة الى التأثيرات العامة للادب الاسباني ـ الى جانب تأثيرات شعر المهجر التي سبقت الاشارة اليها ايضا ـ دون ان يضيف جديدا او يقدم امثلة ذات حجة ومحددة ، اللهم الا ذكر بيثنتي اليكسندري بصورة لا نقل تعميما . كما انه يجب ان نشير اخيرا الى ان هذه التأثيرات المحتملة يمكن ملاحظتها فيما كتبه الصباغ في شبابه (ولنذكر ان بعض اعماله ظهرت بصيغتها الاسبانية قبل ظهورها بصيغتها العربية) ويبدو انها اختفت من اعماله الاخيرة حيث ان الناقد يجد للصباغ اعمالا على درجة عالية من النضج في الاسلوب والشخصية .

ثم اكرر بأن الامر يتعلق اساسا بمحاولة له تتبلور في صور محددة وهامة ، وبارزة بالتأكيد ، ليس في الاطار العام للادب العربي المعاصر فحسب بل وفي الادب المغربي المحلي ايضا ، ان عيوب طرح ظاهرة لعملية توصيل ثقافتنا نفسها توجب عليها أن تساهم لكي يؤتى هذا الطرح اكله ، هكذا . ويصبح من غير المعقول اسكاته : وبالفعل فان ادبنا عامة والمعاصر منه خاصة كان معروفا في مراكش بصورة اقل مما يستحق ، فالاستقصاء الذي خصصه فرناندو دي اغريدا للادب المغربي المعاصر ـ مع انه يعالج وثيقة غير عامة ـ لا يزال صالحا لاعتماده هكذا . كل هذا في مجموعة ساعد اساسا كما اسلفت على تقديم امكانية غير ناضجة ، وعلى مواصلة التعريف بظاهرة مؤسفة جدا كما لو كانت يقينا . فالعلاقة دائما اقل بكثير مما يجب ان تكون عليه . فقد جاء الادبان الاسباني والمغربي ، مدغمين عادة بهذه العلاقة . فالادب العربي الذي يأتينا بصورة اكثر مباشرة لا ينسى .

٤ ـ ظاهرة غرثية لوركا :

لا مجال للشك في ان الشاعر الغرناطي ذا الشهرة العالمية قد احدث صدى واسعا في الادب العربي في عصرنا ، وهو بحق يمثل قطاعا كبيرا في الظاهرة المحتملة التي تندرج في اطار القضية التي نحن بصددها : العلاقات الادبية الاسبانية العربية المعاصرة.

فلوركا وما هو عربي في ادبه مسألة تخضع للتحليل والمناقشة بصورة دقيقة بعيدة عن الانفعال ، مسألة في معظمها تقع في مجال حقل الادب المقارن ، مع انه يفضل ان نشير الى ان تلك المقارنة تكون فقط في احد جوانبه ، وفي الاخذ بعين الاعتبار أن النقد المقارن منذ وقت يمر بمسالك تختلف كثيرا عن تلك التي تعودها في فترات سابقة ، مسالك اكثر ضيقا بكثير في معاييرها وتطلعاتها . فعلى طول صفحات موجزة ونفاذة من كتابه **« اتجاهات جديدة في النقد الادبي »** « Nuevas dirlcciones de la critica literaria » يبدي J. M. Carré, Guillarmo اراءه بجلاء ويحدد ويوجز هذا الاتجاه ، مشيرا الى انه عندما يتعلق الامر اساسا بفحص الاعمال الادبية والكتاب ، ليس بصورة منعزلة ، وانما من خلال مطابقاتها ومناظراتها الظواهر اخرى بعيدة عنها زمانا ومكانا ، مع دراسة التأثيرات والامثال والتحولات « لا يأخذ في الاعتبار كثيرا الاعمال الادبية من حيث قيمتها الاصلية بل من حيث مطابقتها للتحولات التي تجعل كل امة وكل كاتب يحس احساسا عميقا بواجباته » . لاشك في انه لا يزال يعترف ويقدر ما سبق ويبدو انه

مهتم اكثر بابراز مظهراخر . يفضل ايضا هكذا وبصورة عضوية تفسير تاريخ الادب مع عرض الموازنات البارزة التي يمكن ان تنتج عن تطور الانواع الادبية وعن الشخصيات البعيدة .

وبرايي مع الاخذ بعين الاعتبار الحدود الدنيا سالفة الطرح ، فان النقاط الثلاث الاساسية التي يتوجب تحليلها ومناقشتها بعمق ، بهدف الكشف عن حقيقة ومدى العلاقة المحتمل قيامها بين لوركا وما هو عربي تتمثل في :

ا ــ المصطلحات العربية في اعمال فيعريكو الادبية

ب ــ صورة الشاعر التي يرسمها الادب العربي الحديث، وهي الى حد ما صورة ترفعه بصورة عرضية الى مستوى الاسطورة او في الاقل الى مستوى الرمز.

جـ ــ الموازنات القائمة التي يكون من المناسب قيامها بين شخصيته واعماله الادبية والدور الذي تقوم بهفي اطار الادب الاسباني المعاصر من ناحية وامثلة متعلقة بالموضوع في الادب العربي من ناحيةاخرى.

وبديهي ان تتطلب كل واحدة من هذه النقاط الثلاث معالجة دقيقة خاصة ، واسعة ومدروسة دراسة جدية ، هذا مع ان الثلاث تندرج في اطار الموضوع الكلي والمالوف .

ولا يقل بداهة كوني لا استطيع في هذه الحالة فعل شيء آخر غير الاشارة اليها وكاني اضيف بصورة مبرمجة بعض التاملات والايحاءات الخاصة بالموضوع والتي ربما توضح ايضا وتطرح الى حد ما ، المسالة بصورة جزئية واساسية .

ومع ذلك اسمحوا لي ان اقول بان النقطة الثانية في الاساس لم اقدم لها مصادر كثيرة ، فقد درستها بصورة متواضعة فيمقال منشوريعالجهذا الحضورللوركا في الادب العربيالمعاصر . وفي الاقل فان المقال يصلح تماما ــ كما اعتقد ــ لتوضيح الاثر العميق والوديالذي تركته الشخصية الفذة للشاعر الغرناطي العبقري في كثير من الشعراء العرب المعاصرين ،وعلى وجه التحديد في اكثرهم اهمية وبروزا ، ففي هذاالمقال الح اساسا الى الشخص المعنى بالموضوع ، حتى ولو دون أن أشير الى ان هذا المقال اعد وكتب قبل ما يقرب منعشر سنوات فانه يحتاج الى تطويل مناسب . أنا الان على وجه التحديد بصدد معالجته . واشك بأنه في نهاية المطاف سيتمكن من اثبات نفسه اذ انه حتى عند ما يكون من المناسب الاشارة الى فروق ذات جوهر ومعنى محددين بالنسبة لتلك الامثلة السابقة ، فان الشعراء العرب في السنوات الاخيرة واصلوا غناءهم للوركا جاعلين من انفسهم صدى حسيا متاثرا بشخصيته وطبيعته كملاك مذبوح . والحقيقة انهم لا يزالون حتى الان في غالبيتهم يحسون به على نفس الطريقة التي لويس ثيرنودا مثلا غناه بها في مرثيته «الى شاعر ميت » :

كما لانرى اطلاقا
زهرة يانعة
تتفتح في الصخر
كذا ، بين شعب
عبوس وصارم
لا يتلالأ صافيا
زهو الحياة الناضر المتشامخ .
لذلك قتلوك ، لانك
كنت خضرة في ارضنا
الجرداء ، وكنت
ازرقا في جونا الاسود .

والان نبدأ بالنقطة الاولى من النقاط الثلاث سابقة الطرح : نقطة احتمال وجود التأثير العربي في اعمال لوركا . ومن كان لديه شيء من الاتصال والاضطلاع على ما كتبه المعلقونوالنقاد العربالمعاصرون وما زالوايكتبون حول غرثيه لوركا ، يعرف تماما انه ليس غريبا ان يوجد في كتاباتهم تأكيد قاطع وقوي ــ واحيانا ياتي ملونا بشيء من الاعتدال ــ للتاثير العربي الذي لا شك فيه في اعمال فيديريكو ، ولكي اقدم ، في الاقلمثلا اكثر حداثة وتوثيقا لقراءة الانتاج الواسع والهام للشاعر ، اشير الى بحث الاستاذ محمود صبح حول « المواضيع العربية عند لوركا » الذي ظهر في مجلة المعرفة السورية ، الاعداد ١٩١ ــ ١٩٢ ، يناير وفبراير ١٩٧٨ م . على طول هذا البحث المستفيض ينقاد الكاتب كليا لمفاهيم احصائية ليستنتج ما يريد وما يعتقد انه واضح وممكن الاثبات : للتاثير العربي في اعمال لوركا. وبالتحديد سيكون الحضور او التكرار او الفزارة المتناسقة لموضوعات من هذاالنوع او للاصطلاح الاسباني البسيط ذو الاصل العربي الذي بالنسبة له يوضح التأثير ويؤكده .

واعتبر ان تحليلات مقطعية من هذا النوع يمكن ان تقدم دون شك لمحات توحي بالاستقصاء وتتضمن اهمية تكميلية واضحة : ولكن يبدو لي أن من الخطورة بمكان تبنيها كمامل اساس او وحيد تقريبا لنظرية نقد ادبية. وبالفعل فان الخلق الادبي وخاصة جانبه الشعري الخالص الذي هو نتيجة اسلوب متكامل وفياض الى حد كبير ، منمق ومتعدد المظاهر وشائك بصورة لا نجدها الا في القليل من الجوانب الادبية الاخرى .

ولكي ننقد هذا الجانب نقدا متمعنا مخلصا لمبادئه يتوجب علينا الاخذ في الاعتبار المحاذير المختلفة ، واذ كان

هناك شيء ماسي وذو الوان قزحية ومتمثل بالتاكيد في انعكاسات لاتعد ، وومضات ساطعة باهرة للنظر ، فهذا هو الشعر ، ويزاد على ذلك في حالة « الشاعر اللامع » كما هو الحال عند صاحبنا فيديريكو . وفي هذه الحالات التي ينتسب اليها انتاج لوركا يبدو من غير المستحسن ترك تأكيدات مطروحة ، مفرطة في قطعتيها وصرامتها ، وحتى أقل من ذلك عندما يكون الامر مقتصرا على استقصاءات جزئية غير كاملة ، في هذه الحالة فان التأكيدات القاطعة تقع تحت تأثير بلاغي ، الامر الذي يضيع في العمق ، الصلاحية المنهجية ، واعتقد مخلصا ان السؤال الظاهر ـ وفي الحقيقة أنها قناعة شخصية قوية ـ الذي ينهي به الاستاذ صبح بحثه : « وبعد ، فهل كنا مبالغين حين قلنا بأن (لوركا) شاعر عربي كان يكتب باللغة الاسبانية ؟ » .

يصبح موضعا لجدل عنيف أكثر بكثير من ان يكون موضعا لموافقة ناتجة عن قناعة . ولنمعن النظر جيدا ، فليس الامر امر الاشارة الى « تأثيرات » أو « علاقات » محتملة . على العكس من ذلك ، انه شيء اكثر بكثير من فعال وقوي : انه تحديد لعنصر مبهم بالفعل . واعود فأؤكد مخلصا ان هذا يتطلب الاخذ في الاعتبار ظروفا وعناصر معقدة اكثر بكثير من ذلك . ويتطلب ايضا حقائق متمشية مع العمل الشعري ، وبالتحديد : ان يتخذ الدارس على عاتقه عملية صعبة للغاية تتمثل في تفسير هذا العمل الادبي في مجموعة ، وهي عقبة من الصعب قهرها . وقد اكون في غنى عن الاشارة الى ان ما يقول لايبعث في ادنى احساس اقليمي أو قومي في تقويم لوركا ، ولا حتى ضدماهو عربي ،فمن الناس من يفسرون دائما الاشياء تفسيرا معوجا عن سوء قصد ، او ببساطة لا يفهمون ، وينسون ان الشعراء الكبار هم اصلا وقبل كل شيء ميراث عالمي .

بطرح الامور على هذه الشاكلة يسرني ان انبه باختصار الى الموقف الاكثر حذرا وتحليلا والذي في حاله الموضوع المثار يدافع عن النقد الاسباني الذي يبحث ويغوص ـ زيادةعلى ذلك ـ في مادة مثبتة أكثر اتساعا وتنوعا من ذلك بكثير . وبالفعل فان الطرح المركز او المتخصص للموضوع يمكننا أن نجده على وجه التقريب في تعليقات عرضية أو في ابحاث نقدية موثقة حول أعمال الشاعر ، معاصرة كانت ام متاخرة ، وكما نعلم فان البيليوغرافية عن غرثيه لوركا لايمكن حصرها . ولا الانتهاء من جمعها . ولكن في المدة الاخيرة أصاب جدا في طرحها من جديد ماريو اوناندث ، استاذ وشاعر متخصص على مستوى عال في ادب لوركا ، في ثلاثة أبحاث دراسية مختصرة على الاقل وهي :

— "La muchacha dorada por la luna", ap. trece de nieve, dic. 1976, pp. 211 - 220.

— "Huellas àraber en el divián del Tamarit", ap, Insula, núm. 370, set, 1977, pp. 3 y ss.

— " Adiuinación de lo orientol en Garcia Larca".

وهذاالاخير نص اعرفه قبل نشره ، وذلك تكرما من نفس الكاتب ، حيث انني لا ادري عما اذا راى النور في مجلة "Guadalimar" التي كان موجها اليها .

وبصراحة فان استنتاجات ماريو ارناندث تعتبر مثالا قيما على النقد الشعري خاصة : فهي من ناحية . محاولة شجاعة موثقه « لتصوير » و « تطريز » النص الاصلي من منظورات مختلفة ، ومن ناحية أخرى فهي محاولة داخلة في مصادر التركيبات الاساسية للنوع الشعري ، يحلها مرة ويقربها اخرى . ولاشك اننا بعد قراءته نستنتج ان القضية لا زالت مطروحة لغايات معروفة لدينا ومألوفة الى حد كبير ، وانه يجب مواصلة العمل بهذه المحاولة الاساسية التي تلتقي معه في الايعاز والتلميح والتخيل وتبدو مقدرة بعمق « السر الاخير للشعر » ، كما ذكرنا ، والتي يمكن اختصارها بروعة في كلمة « تكهن » (أو حدس) التي يتضمنها أحد العناوين ، وفي حالة لوركا يجب مواصلة استخدام مصطلحات مازالت حتى الان غامضة ومبهمة الى حد بعيد . ومتعددة المعاني، متغيرة ومبطنة بدرجة كبيرة الى درجة تكاد تكون روتينية الى أبعد الحدود ، وهي لذلك مشحونة تماما وعن آخرها بالشعر . و « بحقيقة ساطعة ومبهمة » يجب مواصلة الحديث عن «تقليد عربي اندلسي » من جهة ، وعن « تقليد شرقي » من جهة اخرى في هذا المضمار الاخير يتوجب علينا ان نذكر انماريه ثامبرانو قامت باعداد رسم اجمالي تصوري حول « استخدام اللون الازرق » عند لوركا ، وذكرت بأن هذا اللون « هو أول موقظ للانسانفي التصوف الايراني » واشارت الى هنري كوربن.

والذي يعشق الشعر حقا بالطريقة الوحيدة التي يمكن ان يعشق بها .. بشحنة كبيرة من الحماس والتقدير .. بعشق كبير للتضحية الشخصية .. بشحنة كبيرة من الامل والسهاد الذي لا يخمد ، يعرف جيدا ان المشكلة المثارة هي مشكلة جدية وكبيرة ومثيرة وخطيرة . فتحديد «المصطلح العربي » عند لوركا يقتضي أيضا بصورة متناسقةومتكاملة ومتميزة تحديد ماهية الظاهرتين المرتبطتين به .. ما هيه « الاندلس » و « الشرق » ويجب أيضا تحديد نقاط الالتقاء والتقارب ونقاط الاختلاف التي لا يدنو الشك منها والتي تتضمنها هذه الظواهر النوعية المحتمل وجودها ، والقيام بذلك وفي الاساس لاغراض ادبية دون تدخلات تبعث على السهاد من اجل ابطال فعالية القومية او الاقليمية ، ولا اقول أن مهمة كهذه

مستحيلة : وهذا هو بالفعل ما اراه ، ولا اقول بانها نتيجة جهود جبارة وعوامل مختلفة تكاد تكون فعلا فوق طاقة البشر .

ويحق لخوسة اتخيل بالينتي ان يؤكد على ان «لوركا ،على وجه الخصوص . شاعر اسيئت قراءته ». يحق له عند الحديث عن شاعر نابغة بالفعل ، فهو شاعر يفتح الباب امام اكثر التفسيرات تباينا واختلافا، فبامكان ثيرنودا ان يقول بأن لوركا « شاعر غير أسباني ... ولكنه انسان بروح اخرى ..بمزاج اخر» يكاد يقول بانه من سلالة اخرى . «انسان لا نستطيع هنا في التقليد الاسباني الوصول الى ابعاده الحقيقية » ، وعلى العكس من ذلك فان داماسو الونسو يعتبر لوركا واحدا من ارفع النماذج لهذا التقليد الاسباني جنبا الى جنب مع لوبي دي لابيغا . ويجب ان لا نستغرب او تخطي : فهي ميزات شاعر فريد وعبقري والشيء الوحيد الذي يرفضه هو ان يفسر ببخل سذاجة ، حيث يلاحقنا بشفاهة ذات السطح الذهبي ، مجرجزا ومتحديا ومعزيا ايانا دون نهاية .

واعتقد بأن المشكلة المثارة حول غرثيه لوركا ليست الوحيدة من نوعها في الاطار المحتمل لدراسة العلاقات الادبية الاسبانية العربية المعاصرة ، ولو انها بالفعل الاكثر دلالة واهمية . وحفاظا على المسافات الطبيعية يكون من المناسب التذكير بأنها تلتقي اساسا مع ما هو مطروح، بالاشارة الى احد «رسل الحداثة» فرانثيسكو بياسبيسه وفي الاساس فانه اثبات نقص : انه التحديد الكافي لما هو «اندلسي» كما قال .وهو موضوع مشوق وباعث على التحدي مثل قليل من الموضوعات ، فهو للاسف محشو بكلام فارغ اجوف وهذي مبتذل دون اساس ويكاد يخلو من التأمل او التقريب الحقيقي سواء في ذلك الناحية الشعورية او الناحية العلمية ، وفي الاساس فان ذلك الارتباك في تحديد « الظاهره الاندلسية » وبالتحديد ما هو « اندلسي » والذي يتضمن كل هذا فانه دون جدوى يجرب مرة واخرى ما يندرج تحتها وتتضمنه وتكون تلك الصورة المتغيرة البراقة لمعالجة المبادىء باخلاص ، في الاساس لما هو اندلسي ، غنية ذات مظاهر متعددة ، الامر الذي يفتح الباب امام تفسيرات اكثر تنوعا وملاحظات نقدية جزئية في مجملها متنوعة ، ولا عطاء مثال آخر اكثر حداثة ويقع في حقل اهتمامنا : نذكر المقال القصير الذي قصد به تقديم شاعرنا بيثنتي اليكسندري الحاصل اخيرا على جائزة نوبل ، للقارىء العربي بواسطة الاستاذ المصري الطاهر مكي والمنشور في المجلد الثالث ، ١٩٧٨/٨/١٢ ، الصفحات ٦٨ ــ ٧٣ من مجلة آفاق عربية .

٥ ــ الطريق الى موازنات ممكنة :

انني مقتنع كاستنتاج اساسي انه يكون من المناسب التأكيد على : قله وندره بروز العلاقات الادبية الاسبانية العربية المعاصرة المباشرة وتأثيراتها المتبادلة المحتملة ، أن مثالا على ذلك ظهر واضحا طوال هذا الحديث ، وأمثلة اخرى يمكن ان تضاف مع انها اساسا تأتي لدعم التأكيد المطروح ، وهكذا فان المصادر الاسبانية المحتملة ــ وبالتحديد أونامونو وخاثنتوجراو ــ التي اعتقد الاستاذ سامسو انه وجدها في عمل أدبي لتوفيق الحكيم ، ومن هذه الامثلة نذكر ايضا تلك النسبيات الفارغة التي حاول النقد العربي تشويهها ، ومن بين هذه النسبيات يمكننا ابراز « أدب الجحوش » لنفس الكاتب المصري فيما يتعلق بخوان رامون خيمنيث . على انه حال فالامر في أحسن احواله يتعلق بحالات يمكنه وصفها بأنها عارضة أو عريضة. وعموما مبنية على أساس عنصر لغوي لعلاقة وسيطة أو جسر .

وعلى العكس من ذلك اعتقد انه يمكنني التحدث بصورة رئيسية عن موازنات ومشابهات بين كلا الادبين الفصيحين . وربما بدرجة ماو في حالات معينة يمكن ان تبدو مدهشة حقا . وبهذا يكون المقصود هو الاصرار على التفسير الادبي الذي دافع عنه ورغب فيه غييرمو دي كوردي ، وهو ايضا خط يلتقي في الاساس بالخط الذي تبناه رينيه ويلر . فهذه الموازنات والتشابهات ليست اكثر من اشكال متسلسلة ولامعة لتجاوز المقارنة القصيرة المتفوقة الى ابعد الحدود في فترات سابقة ، طارحة نظريه أكثر شمولا وتجسيدا وانسانية للظاهرة الادبية . ولو ان هذا أيضا بترف وخداع يتجشم خطر ان يتحول الى صورة متفطرسة « لادب عالمي » مغال .

وبرأيي ان الامكانات التي تتفتح هكذا تكون أوسع واغنى واكثر ايحاءا من ذلك بكثير ، اذا انها تعطي العمل الادبي بعدا أوسع ، وتهتم به من اكثر جوانبه تنوعا مع انه من المستحسن ان يكون لها حدس قائم على صيغ محتملة تختزل الهذيان الخيالي الصرف وتكون مالوفة جدا في الظواهر النقدية الادبية ويكون بامكانها ان تظهر هنا .

بالفعل فان هذه الطريقة الجديدة لفهم القضية تعين على التخلص من عيب كبير : عيب ترك العمل التفسيري بالفعل مقتصرا على اشارات اكاديمية لاسماء أو لفكر مبتذل وعلى النظير الذي يطالبه ، ببساطة باكبر كمية وافضل نوعية من العناصر والمعلومات والمعارف . ومع ان خطر السقوط في دوائر معرفية جوفاء خالية من كل معنى وارد ، فلاشك ان عملية الخلق الادبي نفسها تظل هكذا مزودة بدينامية خاصة كان بالفعل قد خلا منها من قبل . يتشابك ويتداخل بالحياة بصورة كبيرة ، بمعنى ان العمل الادبي لا ينظر اليه كنتاج مقتلع من جذوره ومنعزل تكاد الاواصر تكون مقطوعة تماما بينه وبين النص الذي يأتي

ضمنه ، مقتصرا فقط على تقديم تفسير عقيم ، انما يجب ان يفسر تفسيرا واسعا ودقيقا من خلال القرائن . وباختصار ، وحتى لا نحصر اهتمامنا بصورة تعسفية في الاسماء والعناوين . وانما في حركة كلية ذات اتجاهات أدبية وظروف اجتماعية وقضايا انسانية ، فالمناسب يكون أن نتحدث عن موازنات ومشابهات في التطور ، عن ردود فعل واستجابات متشابهة . عن مصادفات حل جزئية ، وعن تشابهات واختلافات . وعندي أن تطبيق مفاهيم كهذه يخدم الادب دون شك ، سواء في الشكل أو في المضمون . أو في الانتشار أو الرصانة بالاضافة الى جعله أدبا انسانيا مقربا الى القلب .

واعرف دون شك انني الان أدخل الجزء الاكثر تعقيدا وعسر في طرحي للموضوع اعرف بأنني اعالج النقطة الاكثر اشكالا وحساسية في طرحها .. نقطة هي

في نهاية الامر اكثر جدلا واقل اقناعا . ويصبح كل ذلك متطابقا بالفعل ، اذ انني لا اخفي عليكم بأن الافكار والمقترحات القليلة التي ساطرحها الان لاتزال في أفضل احوالها استنتاجيا يساعد على تقريب موضعي مؤكد . مازلت حتى الان اتحرك في هذا المجال وبصورة رئيسية في اطار استقصاءات وتحقيقات اولية ، مع أنها بالتأكيد قائمة على جهد كبير من القراءة المتنوعة جدا ، كما اعتقد بأنها قائمة على تأمل دقيق للنصوص نفسها . ان هذه الفرضية التي اسلط منها الاضواء على الموضوع الذي انا الان بصدده يمكنها أن تقدم لنا لقطات ذات طبيعة واهمية وابداع معين . كما يمكنها ان تستدرجنا الى قول اكثر السذاجات شيوعا ، وببساطة الى اكتشاف اكثر من « بحر أبيض متوسط » . واخيرا فهي استقصاءات قائمة على الشعور بالحذر الذي لابد منه وعلى الرغبة الملحة في الاحتراز والكبرياء الذي يشجع الباحث . وهي استقصاءات تعين على نقديم أمثلة اجمالية ومختصرة اختار منها مايلي :

في مناسبة ما أشرت بوضوح الى الظاهرة « الاونامونيه » التي تمثل عندي شخصية واعمال عباس محمود العقاد . كان فيها شيء أكثر من محاولة تقريب مباشرة وبصورة واضحة للشخصية العملاقة لهذا الكاتب المصري ، للقارىء الاسباني مسهلين عليه بالتالي ماهيتها ، كان هناك شك ناتج عن قراءة كلا النتاجين وعن تحليل النصوص الاجتماعية الحضارية ، واعلم أن هذه الاشارة الى العلاقة بين النتاجين لم تسقط في كيس مثقوب حيث ان بعض الباحثين العرب الشبان يشاركونني الراي في ذلك : وبالتحديد اذا لم تكن معلوماتي غير دقيقة ، فالطالب الجزائري كمال بن رغدة سيعالج في اطروحته للدكتوراه التوازيات عند كلا الكاتبين مع التركيز اساسا على فكرهما السياسي والعقائدي . والطالب المصري عبداللطيف عبدالحليم سيعالج التوازيات الجماليه والنقديه عند كليهما .

بالفعل فان العمل الادبي عند كل من اومونامونو والعقاد هو في المكان الاول نتيجة معايشة ، مندفعة كانت أم مكبوح جماحها ، وبدون هذه المعايشة فان العمل الادبي يصبح غامضا بالفعل ، فكلا الكاتبين يفاجيء القارىء ويفحمه ويهيجه سواء باصراره العنصري القوي او باعتداده غير المحدود باللامعقول . الذي يهز الكاتبين باستمرار . فهما تبسيط مثالي لمتناقضات عميقة وخصبة ، وكلاهما يتبع في أعماله الابداعية اسلوبا مشابها الى حد ما لاسلوب الاعترافات الشخصية التي تخرج من صاحبها في حياء . وتدريجيا يحاط الواحد منهما باسلوب متنام في تعيين ابطاله وتحمل مسؤولية قضيته الحيوية سريعة التأثر . فكلاهما مثال رائع لسعة المعرفة التي لا تكاد تصدق ، وكلاهما يعيش صراعا طاحنا ومستمرا مع شخصيته العصامية المبدعة العظيمة فسواء في حياته كأنسان او كأديب يمكننا أن نطلق على كل منهما لقب : « النسر الشامخ » .

لنر مثالا آخرا محتملا ، قد يبدو حتى الآن غير متوقع ومفاجيء . فانني دون شك أوصي بقراءة مجموعة رسائل في الصداقة والحب كان قد ارسلها جبران خليل جبران الى مي زيادة ، وجمعها حديثا كل من سلمى الكزبري وسهيل بشروعي بعنوان « لهب أزرق » وترجمتها من زمن قريب الى الاسبانية الاستاذه كرمن رويث . انني احض على دراسة هذه الرسائل ومقابلتها بمجموعة الرسائل التي لا تقل عنها رقة وعمقا : « رسائل انطونيو متشادو الى حبه السري العظيم » الذي كشفت عنه النقاب منذ سنوات كونتشا اسبينا ، وواضح ان الموقف متفق جزئيا فيما هو اساسي ، في لب نفس العمل الادبي الذي يسر ويسر ! متفق ني المحاولة اليائسة لتقريب واحتواء عاطفة غرامية بصورة هادئة ، وهي عاطفة أكثر من بعيدة عن متناول اليد ، وهي اخيرا عاطفة مستحيلة . فالموقف يجعل من الممكن تحديد التشابهات في الشكل والموضوع مع تجاوز اختلافات لا تنكر ، وهي اختلافات موجودة في نفس الاشخاص والنصوص المعينة التي يتحركون خلالها . ومع ذلك يبقى شيء آخر : وهو التشابه الاكيد في نفس الطريقة التي بها ينظر كل من الكاتبين الى المحبوبة وبها يتوجه اليها . انها طريقة تتذبذب بين التقدير والعشق ، بين النور الالهي والشهوة الجسدية المكبوتة ، طريقة تمزج بين المشاعر الابوية البنوية والغرائز الشهوانية الجامحة . مع انها تأتي دائما خجولة ومكبوحة . انها مشاعر رجل عاشق يبحث عن وسيلة اتصال مباشرة وقريبة . ولا انكر ان الامر يتعلق اساسا بنفس الطريقة الشفافة النفاذة والمعصومة عن الخطأ للحب . وهي طريقة تنعكس باستمرار في الادب ،

ومعهذا ايضا فانني مقتنع بان الموازنات الفاحصة المحتملة لهذين الكاتبين بالتحديد . ستتجاوز كثيرا عند تحليلها تحليلا عميقا ذلك التشابه البسيط الذي اساسا لا ينكر. والطريف في الامر ان هذه الموازنات لايزال بامكانها ايضا ان تتوسع على نفس طريقة تقديم النصوص المجموعة (لهب ازرق) .

كخلاصة لحديثنا يتوجب علينا العودة بصورة سريعة الى لوركا ، كما انه يتوجب علينا الاشارة الى مصدرين هامين ، ولنتذكر ايضا كما يقول مانويل روثاس ان : « لوركا كان يعي ذلك الانسجام الحي . وكان يعي ذلك الالم اللاانساني الذي يشتهيه كل مبدع . ففي قصيدته " Este es el prologo " (هذه هي المقدمة) كان قد راى ان :

« الدنيا حياة وموت ينظر كل منها الى الآخر .
وينفتحان على فضاءات عميقة . »

لذلك فان المبدع يؤلف في انسجام بين كل المتناقضات » . ولنضف الى ذلك آراء خوسي بالنيتي التي لا تقل توضيحا ودلالة حيث يقول : « ان شعر لوركا يجر وراءه رصيدا دينيا بدائيا جدا يصل الى صيغة اسطورية شديدة الوضوح في اعماله . ويبدو ان هذا الرصيد البدائي يلقي بجذور شديدة السواد فيما سمي بـ « ديانات الاصل » ، وهي بصورة اساسية موجهة نحو الخلق والتوليد » . انه من المدهش ان نعرف ان العناصر الهامة الرئيسية في كل من هذين التفسيرين : التركيب الحي النشط للمتناقضات والتجذر في ديانات الاصل يمكن ان تتطابق تماما! ودون اي تغيير في اصغر صغائرها مظهرا وقيمة على شعر من هو في نظري اكبر شاعر عربي معاصر ، واعني بذلك الشاعر العراقي بدر شاكر السياب . كما اسمح لنفسي هنا بفتح افق جديد وذلك بانتقاء شخصية اخرى منتقاة من ادب امريكا اللاتينية المعاصر : المكسيكي اوكتافيو باث ، فكل من يتصدى لقراءة كتاب نقد لشعر هذا الكاتب ، وهنا اذكر على وجه الخصوص كتاب « مواسم اوكتافيو باث الشعرية » لراشيل فيليبس ، وكتاب « اكتافيو باث ، شعره ، ومذهبه في الشعر » لمونيك خ. ليمايتري ، لن يكون اقل اندهاشا عندما يكتشف ايضا الى اي مدى تكون تلك العناصر صالحة في حالة الحديث عن الشاعر الاسباني والشاعر العراقي ، ان جزءا كبيرا من استنتاجات كلتا الكاتبتين تسير في طرحه تفسيرات متباينة يستحقها المكسيكي وكمثال تقدم فقط هذه الجمل من كتاب ليمايتري : « حاولنا ايضا ان نعرف كيف ان باث بحماسه للتقريب بين المتناقضات واثبات ان الحقيقة ليست شفافة وجلية وذات ابعاد واحدة ولكنها متناقضة الظاهر ، يشارك في المغامرات الفكرية والفنية الاكثر بروزا في هذا القرن : المادية التاريخية والسوريالية وفلسفة هيدجر » .

ومن كان لديه الحد الادنى من المعلومات والاهتمام بالشعر ، وشعر أيامنا هذه خاصة يعرف جيدا كم هي كثيرة الاسئلة وكم هو كبير الاحساس بالقلق الذي تحته ترزح هذه القضية كلها . اسئلة ومشاعر تهتز كالارض وتخفق كعصافير جريحة . ويعرف بصورة جيدة ان الشعر منذ زمن توجب فهمه وتفسيره ايضا كظاهرة انسانية عالمية تحتوي على اكثر الاصداء الانثربولوجية عمقا . ويعرف ايضا على سبيل المثال ان بلاد الرافدين والمكسيك والاندلس ليست مجرد تسميات على الورق ، خالية من المضمون ، لكنها نبتات قديمة وحقائق ثقافية حية على الدوام ومصادر الهام لا تنضب .

في اي مكان من البحث الذي نحن بصدده اجد نفسي في كل مرة اكثر بعدا عن القيام بعمل تجميعي وتنسيقي فحسب ، يؤدي الى معرفة ذات صفة كمية ونتاج معلومات غير متجانسة او متفرقة ، تكون في اغلب الاحيان ضعيفة الترابط ، بمعنى انها معاكسة تماما « لمعرفة حقيقية » ، واكثر من ذلك عندما يكون الامر متعلقا بعمل لا يناقش ولا يراجع بعمق . ويحول بعنف مسلماته الخاصة ومناهجه ومعاييره العملية ، عمل غير قائم على قاعدة تأسيس نظرية رصينة بما فيه الكفاية ، وهذا ايضا يكون ضروريا في دراسة الادب بصورة فعلية .

وبهذه المناسبة اقترحت على نفسي في الاساس ان أخضع أحد هذه المعايير المنهجية التي اعتبرها بصراحة متجاوزة (فات أوانها) : فمعيار تبني الارتباط المباشر او سلسلة من الارتباطات كعامل وحيد مستثنى في التصدي لموضوعات الادب المقارن لايزال افضل في الملاقات الادبية . وهو ما يمكن تسميته بـ « العلاقة بالعدوى » . وبصورة أفضل أدافع ـ كما ظهر بوضوح على طول هذا المقال ـ عن علاقة مطابقات وقياسات وموازنات أو تقاربات ، وتطبيق هذا المعيار في اطار الادبين العربي والاسباني ـ على اساس النوع الادبي ـ اعتقد بانه سيؤدي بسرعة الى تحقيق تطور واسع وخصب واعطاء نتائج ممتازة .

والان اختم هذه التأملات فأذكر بتلك الابيات الرائعة العميقة لحافظ شيرازي (ما هو صوفي ، كأي تصوف ، دائما يكون نبعا حقيقيا للمعرفة) حيث يقول :

لانه لا يوجد عندليب
الا ويعلم
ان في البرعم تنام الورده .

في انسجام التكهن مع الواقع ، وانسجام الادماج مع النضج . هناك اعثر على كنه واحدة من اجمل واخلد المغامرات الانسانية : مغامرة الابداع الفني الذي هو في هذه الحالة ، الادب .

ريح الجبل

جمال الغيطاني



.. ها هي ايام يناير الاخيرة تولى ، ولا يـزال فوق صخور عتاقة . بين مدقاته الضيقة ، المتعرجة ، التي تشرف في بعض الاحيان على هاوية غير متوقعة ، بين كهوف عرف عمق بعضها ، لم يتوغل في العديد منها لامتدادها مسافات بعيدة ، يقل الهواء داخليا فيثقل فراغها على صدره ، يجعل خطوه متثاقلا ، مضطربا ، كما تجعل الروائح الثقيلة للهواء كثافة ، روائح بقايـا الوطاويط والفئران الجبليـة والثعابـين ، وحيوانـات صغيرة ، دقيقة الحجم ، تندفع عبر تلك الانفاق الطبيعية المجهولة ، قد يجد نفسه بداخلهـا عرضـة للحصـاد المفاجيء ، المباغت ، الذي لا مهرب منه ولا فكاك ، قـد تموم قنبلة دخان بالعمل كله ، او كومة اعشاب يحرقونها عند الفوهة ليختنق ، بعض هذه الكهوف يمتد عـدة كيلومترات ، تحفل بتيارات هوائية مجهولة المصـدر داخلها بعضها ساخن والاخر بارد ، يقولون ان هــذه الممرات تتفرع وقد تؤدي الى عدة منافذ للكهف الواحد ، بعضها قرب القمة والآخر يلامس السفح ، يؤجل محاولة الكشف ، في اصعب ايامه لم يأو الى اي كهف حتى ولو بدا كغرفة مهدتها الطبيعه، لم يضع اي جزء من عتاده الضئيل داخل احدهما لانها هدف مستمر للتفتيش ، تثير الشك اكثر من حفرة على جانب مدق ، او تحت صخرة معلقة الى جرف ، في الليل يتحول الجبل الى كهف كبير بلا جدران ، خاصة عندما يأفل القمر وينأى ، تندمج اطراف الصخور . تضيع كل التفاصيل ، تتردد مئـات الاصوات مجهولة المصدر ، عواء ، صيحات ، حيوانـات لا يدري الى اي جنس تنتمي ؟ ازيز حشرات دقيقة ، مضيئة لا تنشط الا في ليالي السواد الكامل .

سيقول انه لاشيء يبعث الرهبة برغم ذلك الا نزول

هذا السكون الاجوف ، الكلي ، في فترة ما قبل المغيب بدءا من شحوب العصر ، يبدو الجبل مقبرة للنهار ، يتسلل سكون من المسام الى الدم ، ينكفيء بالذكريات الى الايام المولية ، يوحي بضجيج المدن البعيدة ، بايقاع الحياة الآمنة ، حيث يستيقظ الانسان بعد اغفاءة العصر ، يتناول شايا ساخنا يستحم ، يرتدي ملابسه متمهلا ، قد يصغي الى اغنية منبعثة من الراديو ، يحيي امه او امراته او اخوته او يسأل اطفاله عما يحتاجون اليه ، ما يرغبون في ان يعود اليهم به ، على السلم تصل أصوات البيت ، خادمة تقول .. يا ستي ، صوت طبيخ فوق موقد ، في الشارع يحيى الجيران ، في المقهى يلتقي بالاصدقاء .

سيقول لزملائه انه احتمل حتى الآن أربعة وتسعين يوما ولا يدري كم سيمر عليه اذا طال الصمت ، سيقول انه راى الثلج في الاعالي ، بخبرته هنا حسم رهانا داريوما بين سليمان الحلبي والبرق في معسكر التدريب تساءل سليمان الحلبي، هل ينزل الثلج فوق عتاقه ؟ قال البرق، طبعا وهل تنزل ثلوج في بصر ؟ هنا اكد سليمان نزول الثلج في الاعالي لو دقق الواقف عند اطراف السويس سيرى الثلج ، نتف البرق ، لوح سليمان الحلبي بجنيه كامل ، قال : هذا رهان بيني وبينك ، سنتأكد عندما نطلع في دورية الى عتافة وهذا جنيه مني مقابل عشرة قروش منك ، لم يات احدهما الى عتاقة سيقول لهما انه را ىتجمد المياه في الشقوق ، لا ينزل الثلج من السماء ، لكنه يوجد اذ تنخفض درجة الحرارة انخفاضا مريعا بعد نزول المطر .

سيقول انه لم ينم في ايامه الاولى بالجبل ، اربعة ابام ، يذكرهما كأنهما يوم واحد ، متصل ، في البداية احتاج الى تأكيد كل معلوماته عن الجبل . الى استطلاع الموقف ، استكشاف المكان ، أصلح أماكن الايواء بالجبل طبقا للظروف الطارئة ، انه خبير عتاقة ، لكن منذ صعوده اليه والارض تكتسب قيمتها لا لمناعتها الطبيعية فقط ، انما لبعدها عن العدو اولا ، وصلاحيتها للعمل بالنسبة اليه وليس بالنسبة لأي انسان آخر ، ثانيا ، قرر ان يبحث عن عدة اماكن تصلح لنومه ، آخر يخبيء فيه مؤونته القليلة ، مكان يدفن فيه نفاياته ، آخر يدفن فيه البطاريات للجهاز ، ومكان يمكن منه أن يدير الجهاز يرسل اشاراته ، قرر استطلاع المدقات الصعبة التي لا تصلح لمشي العدو ، الممرات الجبلية التي تتخلل الصخور ولا تسمح للشخص الواحد الا بالمرور زحفا او بالجنب ، الاماكن الصالحة لهبوط الهيلوكبتر وغير الصالحة ، عندما نزل الليل بسرعة اجل جولته الى فجر اليوم التالي .

سيقول ان الرياح بدت غريبة ، هبوبها على ارتفاعات مختلفة وسرعات متعددة ، اصطدامها بالمنحنيات واطراف الصخور والحجارة الضخمة المعلقة التي انفصلت عن الجبل في زلازل سحيقة ، دورانها بالحفر ، ارتدادها المفاجيء ونفاذها الى أعماق الكهوف والفتحات وخروجها من أماكن غير مرئية ، تحدث أصواتا متداخلة لم يعرف مثيلا لها في جميع المناطق التي ارتادها في سيناء أثناء عمله خلف الخطوط ، هنا لا يستطيع اكثر البشر خبرة معرفة اتجاه الريح او منابعها ، من كل شبر تجيء الى كل مكان في العالم تمضي ، تسافر ، تعود ، تتنوع ، صفير متصل كاشارات جهاز اللاسلكي العاجلة ، سرب من طائرات مقاتلة يهوى من السماء مرة واحدة ، ابواق نحاسية ، دفوف ، عويل نساء حزانى ، جنازة كونية ، أثناء التدريب حذرهم القلماوي ، قال ان وقتا ينبغي ان يمضي حتى يتبين الحقيقي من الزائف ، وعندما تستفز غريزة القتال الى اقصى حد يختصر هذا الوقت الى لحظات ، اقترح القلماوي عليهم ان يتخذ ك لمنهم اسما لا يعرفه الا قلة قليلة ، يبدا به اي نداء يوجه اليه او يرسله ، في الليل ابتهج زملاؤه قالوا ان كل الناس لا يختارون اسماءهم ، يشب كل انسان ليجد اسمه مقدرا قبل ان يعرف ، لا راي له فيه ، انما هم ستتاح لهم الفرصة من جديد .

سيقول لهم عندما يخلو اليهم ويحكي ان كل شيء خلف الخطوط يبدو كأنه يسمع او ير ىلاول مرة حتى لو طرق الانسان نفس الدرب عشرات المرات ، المفاجأة محتملة ، متوقعة ، دائما ، كامنة في الجهات الاربع الاصلية ، المفاجأة تلغى الشعور بالعادة ، من يدري ؟ منذ ساعة خلا الطريق ، ربما جاء العدو ونصب كمينا ! ، لكن هنا فوق عتاقة يختلف الامر ، لكل ليلة جبلية ملامحها ، لكل ساعة أصواتها ، يتغير الطقس قبل قدرة اي جهاز على التنبوء ، خلال النهار يبدو الدفء مستقرا، يكفي ان تجيء سحابة لتحجب قرص الشمس الذي يبدو من وديان عتاقة اكثر بعدا ، على الفور تتخذ البرودة طريقها الى عظامه ، يزيل غياب الشمس حاجزا غير مرئي ، تطبق الظلال الكثيفة ذات الملمس على صدره كانهيار خيمة او اطباق البحر عليه وغوصة بلا توقف ، تضاعف الظلال بعد القمم ، تبدو اطراف الجبل مرسومة على صفحة السماء غير المستوية ، يشيخ النهار فجأة ، تدركه وحشة الساعات الاخيرة من النهار ، تدركه هذه الوحدة التي تباغته مع سكون النهار الاخير ، عندما تشهق جدران الجبل مسدودا في وجه الفراغ ، يدرك بغريزته حركة الحيوانات والزواحف غير المرئية ، تململها في مراقدها ، استعدادها للخروج الى عالمها الليلي ، يتساءل عما سيأتى به الظلام ؟ ، هناك خلف الخطوط كل ما يحيط به عدو ، هنا فوق عتاقة يمكنه رؤية السويس ، اذا دقق النظر يرصد الدخان المنبعث من بعض المداخن ، حركة العربات في طرقاتها ، العمارة

التي اتخذتها الوحدة مقرا لفترة ، قضى بها الايام الحلوة مع الرجال ، ادهم الشرقاوي ، سيف بن ذي يزن، الفتى مهران ، والبرق ، والصاعقة ، موج البحر ، احمس الاول ، البراق ، خلال حصار العدو للمدينة لم يعمق شعوره بأن الارض محتلة ، بعكس المسافات القصية النى يقطعها داخل سيناء التي يتواجد فيها العدو منذ سنوات ، في عتاقة ، أعتبر وجودهم عارضا ، رصد ضيقهم ، ان وجود السويس القريب منه يضاعف وحدته الجبلية ، كثيرا ما قطع دربا وعرا ليصل الى الحافة الجنوبية المطلة على المدينة خلال الحصار ، في الليل رأى قبضات ضوء تتوهج لثوان فوقها ، بدا بعضها كبقايا شمعة صغيرة داخل فانوس غير مرئي ، من النيران المبعثة حول فوهات المدافع أمكنة تحديد مواقعها ، استطاع تمييز لهب المدفع من طلقة الفليرز المضيئة ، تختلف عن مشاعل الطائرات المضيئة التي تبدو محاذية له أثناء اشتعالها فوق المدينة ، تراقص لهيبها على الصخور ، ضوء باهت استوعبه عتاقة ، محاولة فاشلة لقضاء عين الليل ، أوشك على نسيان نفسه مرات أثناء تامله المدينة ، عندما سدد المنظار المقرب مقتحما الفراغ النهاري بعينيه تحولت المكعبات الصغيرة الى بيوت واضحة الملامح ، ميز مدرجات الاسناد ، مبنى شركة شل ، عندما وجه المنظار صوب الارض القريبة من الخليج رأى انابيب مصانع الزيتية الملتوية ، المتفحمة فوق الارض ، صهاريج البترول المحاطة بساتر دائري من الطوب الاحمر ، اشعلها العدو في اليوم التالي لاغراق المدمرة « ايلات » ، بكى عمال المصنع ، تدافع رجال الاطفاء ، وشوهد رجل عجوز لم ير بعد ذلك ابدا . عرفه العمال ، والموظفون ، بائعا للسجائر والصحف منذ انشاء المصنع لم يفارق موضعه حتى بعد التهجير ، قيل انه حزن واحترق مع المصنع ، سواتر الطوب لم تتحمل الحرارة ، التهبت ، تطاير الطوب الساخن المشتعل كالشظايا في كل اتجاه ، من خلال المنظار لمح عربة فوق الطريق الممتد بين السويس وبور توفيق ، عربة جيب ذات اربعة ابواب ، تخصص عادة للقادة . من اهتزازاتها يشعر بالحفر التي تمر فوقها ، توارت خلف احد البيوت ظهرت .. اختفت ، ربما تمر بالشارع حيث الاستديو الذي عمل به سنينا ، لابد ان الغبار غطى الفاترينة الزجاجية التي تتصدر واجهة العمارة وتزدحم بعشرات الصور ، ربما انهار البيت ، لا يمكنه رؤيته من الجبل ، على بعد امتار من الاستديو مطعم ابو امل المتخصص في السمك المشوي ، عندما تنتاب أحد زملائه نوبة تحد او كرم يصيح .. والله ادعوكم للغذاء عند ابو امل ، اغلق بعد التهجير ، سمع انه فتح في طنطا لكن لم يقبل عليه احد ، يذكر واجهته عندما رآه مغلقا في آخر مرة رأى السويس ، قبل ذهابه الى سيناء ، قائمة الاسعار بهتت الوانها ، تطل ملتصقة بالزجاج ، زهور صناعية مطلقة من اناء خزفي فوق منضدة مهجورة . ما اثار حزنه طوال تردده على السويس او اقامته بها رؤية دكان مغلق يحمل اسم صاحبه او ثلاجة زجاجات كوكاكولا تستقر بين الانقاض كأنها وضعت بعناية ، أو لافتة طبيب تطل من بين الانقاض أو زجاجة دواء بها بقايا لم تستعمل ، نسبها اصحابها أثناء رحيلهم وبطريقة ما طفت فوق الانقاض ، مضت عربة الجيب ولم يرها ، ربما عبرت أمام البرق ، او أدهم الشـ قاوي ، وربما ركبها أحدهم . ترى .. كم بقي منهم ؟ الى اين رحل سليمان الحلبي ؟ اي مهمة أوكلت اليه ، وهل عاد سالما ؟ اين مضى البرق ؟ ماذا فعل الفتى مهران يوم الرابع والعشرين من اكتوبر عندما هاجموا المدينة ؟ قاتل من ؟ بمن التحم ؟ هل غطاه سيف بن ذى يزن ؟ عملا دائما متلازمين ، تجاورا فوق دكة واحدة بالمدرسة . وعندما عينا التحقا بمجلس المدينة ، في الدوريات القتالية التي خرجا فيها ، ينضم الفتى مهران الى مجموعة الاقتحام دائما ، ويبقى سيف بن ذى يزن في مجموعة الاستاد ، ترى على من انقض الصاعقة ؟ من مضي ؟ من جرح ؟

المدينة في متناول نظره ، يمد يديه فيحضنها كلها ، يجهل ايامهم التي عاشوها بدونه . بعد عملية عبور الشط التي تمت منذ اربع سنوات وقام بها اعضاء الوحدة القدامى . لم يمضي على تطوعه وقتئذ سوى اربعة شهور ، انتظرهم في مركز التجمع فوق الضفة الغربية . في الفجر بدت ملامح سليمان الحلبي قاسية . كأنه سافر اياما طوالا بلا راحة . قال بايجاز كالاوامر ..

« صرنا سبعة .... »

ضاعت كل الفاظ الترحيب والحماس التي توقع ان يفوه بها .. قال سليمان الحلبي ..

« طومان باى »

قال انهم عادوا بجثمانه ، هل يتطلع سليمان الآن الى احدهم ، يقول .. « صرنا .... » . يسكت ثم يقول بأسى موجع « ريح الجبل » ، لكن أين جثمانه ؟ ان مثواه غير معروف بالنسبة اليهم ، يود لو اتصل بهم ، يطمئنهم ، أثناء الحصار ود لو حقق اتصالا بهم . لم يدر كيف . تملكته رغبة ان يعرفوا وجوده فوق عتاقة كلما تطلعوا الى الجبل الذي يسد الافق ، ويضع حدا للفراغ الجنوبي حول المدينة ، يود لو عرفوا الان انه هنا ، انه باق حتى الان بعد انسحاب العدو من الجبل ، انه لم يفارق الصخور . انه يفتح الجهاز بين الحين والحين ليزعق ..

« انا ريح الجبل ... هل تسمعني ؟ »

لا يدري كيف سيبدأ حديثه عندما يلتقي بهم ؟ سيبحث عن الوجوه التي عرف معها الخطر ، ربما

جهلوا شكله ، يتحسس لحيته التي طالت تعقدت ، احاطت بوجهه ، منذ حين لم ينظر في المرآة ، ظلال الجبل تجعل ا لمياه معتمة ، المقادير المتجمعة منها لا تسمح بانعكاس وجهه ، انه لم يغتسل بصابون منذ الشتاء لاثر للغبار فوق عتاقة ، ربما تغير لون جلده ، ربما تغيرت ملامحه . لكثرة ما تعاقب عليه من انفعالات . وتوقع عثرات المواقف ، لطول ما صفعته الرياح الملحة ، الدائمة ، ربما جهلوا شكله ، تورکهم معبرة ..

« انا ريح الجبل .. هل نسيتموني ؟ .. »

يرجى . تخيله للقائه بهم لعجزه عن تصور ما سيحدث ، سيحكى لهم عن ايامه .. ، لا .. سيطلب كوبا من الشاي الساخن . منذ اربعة وتسعين يوما لم يذق طعاما له قوام ، لم يقطع رغيفا ، ولم يشعر بمرقد دافىء ، سيبدو الكوب الساخن غريبا بين يديه ، سيتحسسه بقربه من فمه ثم يعيده ، نسي ملمس الزجاج عند الشفتين ، دخول المشروب الحار الى الفم ثم ال ى المعدة ، نسي متعة الطعام مع الاخرين ، عندما يأكل الانسان بمفرده يصبح الطعام متشابها ، لا يثير شهية ، لا يلحظ الفرق بين طعم وآخر ، عندما تتكرر الايام ولا يتحدث وقت الطعام الى احمس الاول ، الى الصعيد الاعلى الذي يهوى قص الحكايات والنوادر وقت الغذاء او العشاء ، الى ادهم الشرقاوي بطريقته الوثيرة في المضغ ومشاكله مع الفتى مهران اذا أكلا من طبق واحد . الفتى مهران يلتهم الاكل بسرعة كواجب ثقيل فرض عليه ، سيقول انه ذاق جميع انواع الحشائش التي تنمو في الجبل ، القصير والطويل ، النحيل والغليظ الذي يفرز مادة تشبه اللبن ، افتقد الاحساس بالمذاق بعد اسابيع من تكرار اكله لها ، سيتطلعون اليه ، سيسأله احمس الاول عن بداية الظروف فوق عتاقة . سيقول انه كلف بمهمة خلف الخطوط ، لكن لكم ستبدو اصوات الاخرين غريبة في اذنيه ؟ منذ اربعة وتسعين يوما لم يحاور انسانا ، لم يصغ اليه آخر يجلس في مواجهته ، لم يسأله مخلوق ليجيب ، لم يسمع اصوات الراديو ، اصوات مجهولة المنبع تتحاور عبر الجهاز في الثواني القليلة التي يفتحه فيها ليرسل برقية أو يبلغ رسالة ، اثناء تواجد العدو واقترابه من مواقعه اصغى الى احاديث ليلية بالعبرية امكنة التقاطها في لحظات هبوب الرياح بتجاهه ، لكنها اصوات عدو ، لا يمكن ان يحاورها ، يتلقاها فقط ، وبدون ما يدركه منها في ذاكرته ، قديما الح عليه تساؤل ، هل يمكن للانسان ان يتحدث ويستمع الى صوته في نفس الوقت ؟ ولماذا يبدو الصوت غريبا في اذني صاحبه اذا استمع اليه مسجلا ؟ . بعد انسحاب العدو فوجيء بنفسه يتحدث بصوت مرتفع ، وبدا ذلك غريبا في صمت الجبال الازلي الدائم ، تعيد اليه الصخور كل ما يلفظه محورا ، غريبا ، ثم صمت

عندما ادرك احتمال وجود اجهزة ما تركها العدو ، هل استمع الى نفسه ؟ لا يدري ، سيحرص على قص كل التفاصيل ، اي متعة سيلقاها في تحريك شفتيه ، والتعبير عما يقوله بيديه ، واشارات اصابعه سيتحدث هادئا ، واثقا ، كل من سيعطون اصدقاء ، سيقول انه كلف بمهمة خلف الخطوط في اليوم الثاني للحرب ، لم يحمل معه دليل من بدو سيناء . يعرفون انه يحفظ الدروب والمسالك لو اغلق عينيه ، يستطيع رؤية الصخور عند الكيلو ٦٠ على الطريق الاوسط ، يرى المنطقة الواقعة جنوب سدر بكل ما تحويه من صخور ذات اشكال آدمية ، كأنهم رجال تاهوا في الصحراء ثم وقفوا يسددون البصر في اتجاه واحد ، لم يستطع النوم في هذه المنطقة قضى ليلته الوحيدة بها مستيقظا ، في كل ثانية يحمل الليل ندرا مجهولة ، تطلع الى السماء وراى السحب تمر امام القمر ، خيل اليه ان الحياة دبت في الحجارة . يعرف زملاؤه ان المقاتل خلف الخطوط لا ينتظر معونة من احد ، يصبح المنفذ والمخطط وصاحب القرار ، تنأى الصداقات ، وينعدم العون المباشر ، يشده الى دنياه ، الى اصحابه ، الى ما انقضى من عمره ، الى ما هو مقبل ،

ذلك النداء الموجز الذي يأتيه وسط البرامج الاذاعية في لحظة معينة . تدب الحرارة الهادئة في عروقه اذ يصغي الى صوت المذيع الهادىء ..

من الوادى الى ريح الجبل ..

احيانا يبتسم ، كأنه يجاوب هذا المذيع الذي يجلس في استديو مغلق ، يتلو كلمات لا يدري الى من توجه ، وماذا تعني ؟ . لا يدري ما يحدثه من اثر في روحه خاصة اذ ينهي الرسالة قائلا .. الله معك .. ، في ساعة معينة يستطلع كل شبر يحيطه ، حتى ظلال السحب وزحفها فوق الرمال وآثار الحشرات والثعابين ، ربما اخذت فيما بينها آثارا آدمية ، يتجنب الطرق المرصوفة ، يتأكد خلو السماء من الهيلوكبتر اشدما يحذره خلف الخطوط .

من ريح الجبل الى الوادي .. هل تسمعني ؟

عندما كان يجيئه الصوت ، عندما كان الرد يأتي فورا ، يدركه حماس ، كأنه يمر بكل البيوت والطرقات والاهل والمدن التي تعبرها تلك الاشارات غير المرئية ، كلمة واحدة فقط .

نعم ..

يبدا ارساله ، يطمئن الى اصغاء آذان من يعرفهم ، تردد صوته هناك آلة تسجل ، اقلام تكتب ، رموز تفك ، عندما انهى مهمته خلف الخطوط عبر خليج السويس في الموضع المحدد له تماما . لامر ما ، ربما العادة ، ابتعد

عن الطرق الرئيسية ، ربما لشعور خفي يكتسبه المقاتل وخاصة رجل الاستطلاع ، فضل ان يطرق دربنا مهجورا لينزل منه الى السويس ، انتقل وثبا ، اوشك احيانا ان يحبو حتى لا يتيح لمراقب بالمنظر او اجهزة الرؤية رصده . في هذا الوقت لم يحمل بطاقة او علامة . هكذا من يذهب الى خلف خطوط ، ربما تعرض لمضايقة لو لمحه احد الجنود من زملائه ، في تلك اللحظات تخيل لقاءه باصحابه داخل السويس . قفز ، جرى ، تخيل حديثهم معه في الليلة الاولى . كيف نصبت المعابر ؟ كيف عاشت المدينة ؟ كم عملية قاموا بها ؟ ثم نومه في مكانه المعتاد ، رائحة العرق ، رائحة الزيت المستخدم لتليين السلاح ، قطع الكهنة القاتمة اللازمة لتنظيف المدافع والبنادق ، الطعام المعد بسرعة ، في ذلك اليوم ظن انه سيلتقي بهم بعد دقائق او ساعات على اكثر تقدير لو انهم تحركوا الى جهة ما ، او نقلوا مقر اقامتهم . لكن تلك الدقائق استمرت اياما وشهورا ولاتزال . لم يرهم حتى الان . ولم يفتح الطريق بعد لرؤية الاحباب ، قبل وصوله اطراف المدينة الشمالية لمح عربة مدرعة مما يستعمله العدو ، ماذا جرى ؟ كيف وصلت الى هنا ؟ هل استولى عليها الرجال ؟ . قبل المغيب . في نفس الميعاد . تلا المذيع بسرعة ..

« من الوادي الى ريح الجبل » الزم الاعالي » الهدف محاصر ، الزم الاعالي ...

بعد لحظات امتدت اصابعه الى مفتاح الارسال ، لم يقم بالاحتياطات اللازمة ، ربما لادراكه انه عاد من خلف الخطوط ،

« من ريح الجبل الى الوادي .. علم .. هل تسمعني ؟ »

تساءل وقتئذ ، الى اين يمضي ؟ اين سيبقى ؟ ما هي المهام التي سيقوم بها ؟ كيف ؟ لم يتبق معه الا القليل من المؤن ، باكو بقسماط ، ربع زمزمية ماء ، ما يرتديه افرول كاكي صيفي خفيف ، لديه بطانية واحدة يطبقها ويحملها فوق ظهره ، مرة اخرى حرص على التوارى عن الانظار ، ابتعد عن طريق السويس ـ الادبية ، قطع المنطقة الرملية بسرعة ، وصل الى سفوح عتاقة المواجهة لنمدينة ، يعرف كل شبر يبدا من هنا ، تسلق المرتفعات التي تتدرج على مهل ، نزايدت سرعته ، لمدة ساعة كاملة لم يتوقف لحظة واحدة ، اثار ذرات رمال التصقت بالصخور ربما لم يرها احد من قبل ، ودار حول المرتفع الجبلي الحاد الذي يشبه سنام الجمل ، لم يتوقف الا في منطقة بقلب الجبل ، تشبه غرفة صخرية طبيعية ، تعلو جدرانها حوله حتى لتحجب بقية الصخور ، والقمة الحقيقية المرتفعة المطلة على الوادي ، داخل هذه المنطقة جلس ، هدا قليلا ، المدينة بعيدة عنه الان ، يمكنه لو وصل اعلى نقطة ان يرى الاضواء بها ، لكن جدرانا ضخمة من الصخور عزلته وقتئذ ، في هذه الساعات الاولى لم يفكر كثيرا في السويس ، ما شغله كيف سيقضي الوقت الذي لا يدري مقداره في عتاقة ؟ كيف سيقضي اموره بما لديه من مؤن ضئيلة ؟ في ايام التدريب الاولى جاء اليهم العميد اركان حرب عبدالله القلماوي ، قائد المجموعة السابعة قتال ، يذكر ملامحه الهادئة ، وقفته المستقيمة ويداه تلامسان خصره ، يومها قال لهم « لا حدود لقدرة الانسان على التحمل ، كما ان قدرته على التكيف هائلة لا يدري ماذا قام به القلماوي خلال الحرب؟ لايدري اين هو الان .. هل ... ، حاول طرد الافكار السوداء ، عندما فكر في القلماوي خطر له دائما .. انه يحارب الآن .. سيقول انه في الليل الجبلي الوعر يختلف تفكير الانسان ، ربما لتحفز حواسه كلها واستعدادها لتلقي المفاجآت الجبلية ، ما قد ياتي به الظلام ، ربما التقى جنديان صديقان في العتمة الحجرية واقتتلا بدون ان يدرك كل منهما حقيقة الآخر ، يعرف ان عتاقة مليىء بدروب وممرات خفية لم يحط بها انسان واحد، سيقولون له ولكنك اكثرنا معرفة بالجبل قبل صعودك اليه ، سيقول لهم انه اكتشف طرقا في الذرى لم يتخيل وجودها ابدا ، ومدقات لا يمكن ان تظهر في اي صور تلتقط من الجو ،

وانفاق تؤدي الى وديان بعيدة يمر بها الانسان ولا يكاد يلحظها فكانها ظلت كلها بنسيج عنكبوت غير مرئي كغار حراء ، حتى اعمق مهربي المخدرات واكثرهم استخداما للجبل يجهلون معظم اسراره ، سيساله سليمان الحلبي عن حقيقة هذا الدرب المؤدي الى مصر ، اقاويل كثيرة تتردد عنه ، يكفي ان يكتشفه ليصبح بعد مسيرة خمس دقائق او سبعا على اكثر تقدير في قلب مصر ، ينزل الى ضاحية المعادي ، ثم يقطع الشوارع المهدة ، ويدور مع المنحنيات ، ويتامل الشرفات ، والنوافذ المفتوحة ، والنوافذ المغلقة ، والضوء الناعم المنبعث من النجف خلف الستائر المسدلة والموحي بلقاءات سرية دافئة ، وحياة مستقرة ، درب قصير يمضي عبره الى الامسيات بين الناس ، والمشي بشكل طبيعي ، وتامل الفتيات مع اصدقائهن في الطرقات الجانبية ، وتامل الفتيات مع العمارات الضخمة تهب عليه رائحة رطوبة معتقة ، مزيج من رائحة السلالم الرخامية الممسوحة ورائحة الاخشاب القديمة ، وانفاس اسرية ، ثم الذهاب الى بيته ، تناوله العشاء ، يقطع رغيفا ، يمضغ ، ثم ينام فوق حشية قطنية ، يضع راسه فوق وسادة .... ، سيقول لسليمان الحلبي انه لم يكتشف هذا الدرب ، لم يهتد اليه ، في ليلته الاولى بدا قصف جوي فوق المدينة ، اصغى متلفعا بالليل والجبل ، غارة متصلة ، يعرف صوت قنابل الطائرات خاصة الالف رطل التي تفجر المياه من باطن الارض ، في لحظات التحامه بالعدو او اجتيازه

اقسى مراحل الخطر ، في قلب جنون القتال الذي يمسك الانسان تماما ، يركز عينيه وحواسه ليلتقط لحظة معينة لا تفلت من وعيه ، لحظة ملامسة الخنجر للرقبة ، الوضع الملتوي للجسم الادمي بتأثير المفاجأة والرعب ، اتساع العينين ، ابتلاع اللعاب ، يذكر جنديا عدوا فوجيء بهجوم الجماعة على العربية المدرعة ، راح يجري الى الخلف والبندقية معلقة الى كتفه ، لم يفكر حتى في اشهارها ... المفاجأة اخطر ما يحويه ليل الجبل ، هذا ما يجب ان يحذره ، ستجيىء لحظات يتأمل فيها على مهل ، سيقول لهم انه تساءل اول ليلة اثناء الغارة ، اين تنزل قنابل الالف رطل ؟ هل أصيب أحد زملاءه ؟ هل دمر مقر الوحدة ؟ هل القصف ضد اهداف معينة ام انه طائش ، اعمى ؟ تأكد من وجود العدو تحت الجبل وحول المدينة ، استمرار القصف الجوي الليلي يعني ان العدو لم يقتحم البيوت والطرقات واماكن الذكريات وبيت الاسرة ، ما استبد به القلق على الرجال .. لابد انهم في نقطة ما من هذا الليل الوسيع يقومون بعمل ماضد العدو ، أين هم ؟ للحظات خاطفة يضاء الجبل باصداء الاضواء البعيدة كانه البرق فوق بلاد مجاورة ، للمحة عين تبدو اشكال الصخور ، قرب الفجر الحت عليه الرغبة في رؤيتهم ، داخله شعور خفيف بالبهجة لمرور اول ليلة عليه ، مجيىء النهار ، ولم يكن بعد قد عرف ما تعنيه لحظات الضوء الاولى وسكون الساعات الاخيرة من اليوم ، الساعات المتمددة امام الليل الوحشي ، استبد به القلق عليهم عندما وصل الى قمة الجبل وتطلع باتجاه المدينة ، راى دخانا ، قدر حجم الحرائق ، سيقول لهم انه لم يتخذ اصحابا في المدرسة ، لم يتخذ صديقا حميما عندما عمل في استوديو فكري للتصوير بعد خروجه من الدراسة اثر رحيل والده ، لم يشترك مع ابناء الحي في مغامراتهم ، لم يعاكس بنات حي الاربعين او درت او الهاويس . اذا تصادف مشيه في الطريق خلف فتاة يسرع حتى يتجاوزها حتى لا يراه احد المعارف فيظن انه يقتفي اثرها ، سيقول انه لم يشعر بنعمة الصداقة الا بعد التحاقه بالوحدة ، اكتشف من جديد ابناء السويس الذين تطوعوا معه ، كأنه عرفهم لاول مرة مع انهم زاملوه زمنا ، في معسكرات التدريب مضى الوقت كله عليهم معا ، في ورديات المشي الطويلة عبر الصحراء ، يضحكون ، يتحدثون عن الضباط ، عن الباشجاويش وفسوته التي لا يلمحون غيرها ثم رقته المفاجئة لهم عندما حزموا عتادهم واستعدوا للالتحاق بالوحدة ، يومها اقيم احتفال قصير بتخرجهم ، اصطفوا في مربع ينقص ضلعا ، نزل الجاويش الى المدينة القريبة ، اشترى الحلوى ، اشرف على توزيعها في الاطباق عند اعداد الميس ، عند باب المعسكر وقف يرمقهم . اخذ سيف بن دي يزن زمام المبادرة . عانقه .. اقبلوا واحدا ، واحدا ، رصد في عينيه دموعا ، عندما خرجوا معا في دورية سير لمسافة مئات الكيلومترات بالصحراء الغربية ، دليلهم النجوم وعلامات قليلة ترشدهم الى نقطة الوصول . توقف موج البحر ، اقترب مادا يده ، ضاما قبضته وكانها ميكرفون اذاعي ...

سيداتي آنساتي سادتي ، على ناصية ما من الصحراء الغربية ــ بلتقي ــ بمجموعة من المكاتلين ــ المقاتلين ــ

تكدر ــ نقدر ــ نتعرف بسيادتك ..

سليمان الحلبي ، انا موظف بشركة النصر للبترول. متطوع .

اخ سليمان .. ممكن تعطينا فكرة عن بطولاتك ..

قتلت الجنرال كليبر .. ورجعت باسير اسرائيلي..

هايل .. برافو .. انت لكنت ــ لقنت العدو درسا لن ينسوه عندما كتلت ــ قتلت ــ الجنرال كليبر الصهيوني ...

يا افندم الجنرال كليبر فرنسي .. قتلته من مائة وسبعين سنة ..

لا يختلف الامر كثيرا .. تفضل اي اغنية ؟

وهنا يصيح احمس الاول ..

انا كلبي ــ قلبي .. اليك ميال ..

يضحكون ، ينطلق موج البحر مغنيا وكانه يلبي بالفعل ما طلبه سليمان الحلبي واحمس الاول . في الصحراء يصيح ادهم الشرقاوي .. ياريح الجبل. .. تلقف هذه ..

يلتفت . ادهم يمسك بدانة مدفع قديمة لم تنفجر، كانه على وشك القائها باتجاهه . تعلو يده ثم تنزل على مهل ممسكة بالدانة حتى يضعها فوق الرمال . في الليل عندما يستعد بعضهم للنوم ، ويبقى آخرون مستيقظون ، يتحدثون عن المدينة الكبيرة ، وازدحام الشوارع في المغيب ، يقوم البرق قائلا انه بمجرد انتهاء الدورية ونزولهم اجازة يمشي في شارع سليمان بشا ، يتفرج على الفتارين المضيئة والفتيات الجميلات ، ثم ياكل فولا وطعمية عند الدمياطي . هنا يقول موج البحر : اهذا كل ما تحلم به ؟ هناك من ينفق الف جنيه في ليلة واحدة. تساءل الصاعقة عن حقيقة ذلك ، وهل يمكن صرف مثل هذا المبلغ في ليلة واحدة . اكد موج البحر ان هذا ممكن في شارع الهرم ، استفسر الصعيد الاعلى عن حقيقة ما يقال حول اسعار المبيت في فندق الشيراتون ، وهل تبلغ حقا عشرين جنيها للسرير الواحد في الليلة الواحدة ؟ قال البرق ؟ انها تبلغ اكثر من ذلك قال الصعيد الاعلى ، انه لو نام في غرفة كهذه سيظل يرتعش طوال الليل . تساءل الفتى مهران ، من الخوف ام من التكييف ؟ ضحكوا ..

قال سليمان الحلبي هذا عالم غريب ..

لا يدر يدريح الجبل اين هم الآن ؟ ربما يتجمعون معا ، ربما عاد بعضهم الى الوحدة . يود ان يرى احدهم، يشكو له برودة الجبل ، خاصة برد العصاري المصحوب بالسكون القاسي ، يعرف ان الحركة تبلغ ذروتهـا في الطرقات قبل المغيب ، حتى في المعسكرات النائية البعيدة تتخذ الحركة ايقاعا سريعا مع اقتراب الليل وكانها لمسات اخيرة يضها الانسان على نهار ولى . ينقل الجنود اواني الطبيخ . يذهب البعض الى الحمامات ليستحموا بعد طابور الرياضة . يلعب آخرون الكرة . يستعد الجندي المسئول عن النادي لتشغيل التليفزيون . سكون عتاقة ينأى بالمدن الى عالم اخر . يجعلها تبدو شاحبة كنسمة خفيفة تمت الى الحقول . لابد ان كثيرين من الجنـود عادوا الى زوجاتهم وامهاتهم . يجلسـون معهم الآن . بعضهم خرجوا الى الطرقات مع اطفالهم . او ذهبـوا لزيارة اقاربهم ، يحكون عن الحرب كذكريات . طومانباى خرج ولم يعد الى امه منذ اربع سنوات . عندما مضـوا اليها عال كل منهم هم اللقاء . ماذا سيقول واي كلمات عزاء ؟ قال سعيد مهران انه يمكنه جزر رقبة جنـدي عدو ، لكنه لا يطيق رؤية ام زميل ذهب ولم يعد . قال سليمان الحلبي ان طومانباى مات ميتة نحسده عليهـا « المهم والباقي علينا نحن » ، طلب منه سيف بن ذي يزن الا يتحدث هكذا امام ام طومانباى . ان يراعي شعورها . لاقتهم عند الباب ، نحيلة ، قصيرة القامة ، ولى شبابها مبكرا قبل الاوان . يعرفون ان والد طومانباى رحل وهي في الثالثة والعشرين تفرغت تماما لتربية ولديها . اشرفت على اشجار الفاكهة المملوكة لهم في قرية الجناين ، جادلت التجار ، ناقشت الرجال ، رفضت كل من تقدم اليها ، امتلأ وجهها بتجاعيد وآثار يتركها العناء ، تلك العلامات التي ترى على وجوه الفقراء ومن قاسوا طويلا ..

« اهلا بحبايب ابني .. »

بدت متماسكة اكثر من القادمين لعزائها ، فـكر ريح الجبل ، ما اقسى لوعة الام التي تعيش موت ابنها بعد كل ما قاسته من آلام حمل ووضع وسهر ليال ، لم تبد ام طومانباى شيئا من هذا ، بعد لحظات صمت دارت بعينيها في وجوههم ، سألت عمن جاوره او اقترب منه ؟ قال خالد بن الوليد ان كتفه لامس كتفه طوال العملية ، قال الحسين ان بصره لم يفارقه ، طلبت أن تسمع ما قام به ابنها ، تلاقت العيون في حيرة ، ثم اسـتقرت على سليمان الحلبي ، بدا يحكي وهي تسمع ، ابدت اهتماما عندما قال ان العدو اجهد نفسه في معرفة شـخصيته لكثرة ما كبده من خسائر ، قال انه بينه وبين العدو دم كثير . برقت عيناها عندما وصل سليمان الحلبي الـى لحظة رفع العلم على الضفة الشرقية . في اول عمليـة عبور تتم في وضح النهار ، قال ان العلم لازال مرفوعـا

وجنود الموقع المقابل خصصوا كمية من الذخيرة لحمايته، وجنود المواقع القريبة يفدون لرؤية العلم الذي رفعـه المرحوم اصغت صامتة ، وابدت بعض الاستفسارات . ثم اطرقت لحظات ، رفعت راسها ..

« البركة فيـكم .. »

اصرت على المشي معهم في الدرب الصغير المؤدي الى طريق القرية العام ، عند انصرافهم قالت هامسة .. طلوا علي يا اولاد .. ولا تنسوني ..

انقبض ريح الجبل ، هذه الكلمات القليلة يذكرهـا الآن ، تجد وحدة مرة بعد رحيل حبيب ، تماما كليـل الجبل المقبل والذي لا راد له ولا مانع ، صار يزورهـا بانتظام ، في المواسم والاعياد ، زارها مرارا سعيد مهران والحسين ، وسليمان ، والفتى مهران ، وخالد بن الوليد والبرق ، والبراق ، والصاعقة ، واول ضوء ، لكن ريح الجبل واظب على الذهاب ، يقص في كل مرة تفاصيل مما رآه من طومانباي ، حكى أيضا عن ظروف اختياره لهـذا الاسم ، وقال انه عاشق للتاريخ ، وهو الذي اختـار الاسم لسليمان الحلبي ، وللحسين ، قامت الام ، جاءت بصندوق كتب خشبي ، راحت تخرج كل كتاب بعناية ، تربه ريح الجبل ، احيانا تمسك كتابا مقلوبا ، قالت ان المرحوم لم يبخل على القراءة بمليم ، واحيانا قالت له ، ارحم عينيك لان البيت لم يصله ضوء الكهرباء ، قلب ريح الجبل الكتب ، اعادت ترتيبها ، في كل مرة تقول ، عندما تأتي تكأنني ارى المرحوم .

سيقول لها بعد ان يصله النداء ويعود انه يعتذر لانقطاعه عنها ، وان احوالها شغلته خلال حصار السويس وان قلبه حدثه بأنها لم تفارق الارض سيطلب منها ان تسامحه لانه لم يأت بسبب غيبته فوق الجبل ، لكنـه لم ينسها ابدا ، فكر فيها كثيرا ، وتمنى لو انها دعت لـه بالسلامة ، سيقول لها انه حرم من نظرة الام ولهفتهـا منذ وقت كبير ، سيحكي لها عن ايامه ايضا .

سيقول لاصحابه انه لم يفاجأ بقتله طومانباى فوق الجبل . بهدوء احصى عددهم ، راى معاطفهم الثقيلة بالوانها الزيتونية ، رشاشات العوزى القصيرة . البنادق الامريكية سريعة الطلقات . كانوا محاربين من سـلاح المظلات ، تساءل ، هل سيبقون ؟ بدا واضحا انهم دورية استطلاع ، حمل بعضهم اوراقا ، امسك احدهم دفتـرا عريضا يضم صورا جوية ، هذا يعني انه لا توجد لديهم خرائط لممرات الجبل ومدقاته ..

سيبتسم البرق قائلا ..

ومن اعد خرائط نعتاقة ؟ ان دروبه محفوظـة في اذهان رواده ..

سيكرر سليمان الحلبي سؤاله عن ذلك الدرب القصير الذي يصل الى مصر ؟

سيقول ان الجبل سيظل لغزا مستعصيا ، في طفولته راى عتاقة حدود الدنيا ، لا مدن وراء ، لا صحارى ، يعيش به جن اخيار ، وجن اشرار ، الشمس تسكن فيه . السحب تنبع منه . مع تقدم عمره سمع عن الدروب الخفية التي لا تبوح بنفسها الا لمن تردد عليها مرات ومرات ، من يعرفها يصل الى اي مكان في بر مصر . من يجلها يهلك وهو على مرمى حجر من مصدر ماء ، او مدق ترابي يؤدي به الى النجاة ، منذ ظهورهم لم يعد همه الوحيد مواجهة الشتاء فوق الجبل مرتديا أفرولا صيفيا ، بلا مؤن ، انما اصبح عليه أن يواجه العدو ابضا ، في البداية لم يقل له النداء كيف يدبر مأواه وطعامه ؟ . في صباه حلم بالوقوف فوق اعلى نقطة . لكن ما شغله طوال هذه الايام العثور على اصلح مكان للعمل ، ما اقلقه ليس ظهور دورية الاستطلاع المعادية ، انما تلك الساعات الاخيرة من الليل ، عندما يمتلىء الفراغ بشفرات جليدية تحز الجلد وتنفذ الى العظام ، لا يذكر من قال يوما انه لا يستطيع النوم طالما بقيت اطرافه باردة ، يبتسم . من يتخيل نوعية البرد الذي ينزل آخر الليل هنا ؟ يفقد انفه احيانا ، يدلكه بأصابعه حتى يعيده الى مكانه . مع البرد يزداد جلد الحذاء صلابة . في بداية الليل يشع الصخر دفئا غامضا سرعان ما يتلاشى ، في البداية تساءل ، كيف ستمضي الايام هنا ؟ خيل اليه انه لن يحتمل ليلة واحدة . ماذا سيقوم به ؟ لا يحتمل الايام الخالية من العلامات . في المدينة او التدريب او خلف الخطوط يلتزم الانسان بمواعيد محددة ومهام معينة تكسب الايام ملامح وسمات . تجعل هذا يوم اثنين وذلك يوم ثلاثاء ، لم يهتم بتدوين علامات تذكره بالايام . عندما توالت الليالي عليه ، لم يتجمد ، لم يمت اختلطت عليه الساعات والايام . كيف يدرك ان هذا النهار ثلاثاء وليس اربعاء ؟ ادرك اهمية ذلك عندما ظهرت دورية الاستطلاع المعادية ، ظهورها يوافق مضي سبعة ايام عليه ، فكر في حفر حفر علامة بسيطة على الصخر في موضع معين ، لكن ربما لمحها احد . يدرك انها نتاج فعل انسان . جمع سبع زلطات صغيرة ، يضع واحدة في يوم السبت قرب مكان نومه الرئيسي . اثنان يوم الاحد قرب مكان البطاريات الاحتياطية ، الايام تولى والبرد يتضاعف .

في اليوم التالي لذهاب الدورية جاؤا . سيقول انه لن ينسى ابدا ملامح اول من رآهم قدموا للاقامة ، ليس لأنه يجتهد في التقاط التفاصيل ، حتى لا يضطر الى استعمال اي نوع من التدوين المكتوب . انما لانهم اول افراد رآهم وعليه متابعتهم . احدهم غطى راسه بقلنسوة صوفية ، يبدو من تحتها شعره الطويل ، جندي آخر اسود اللون قدر انه من جنوب أفريقيا ، ثالث لم يزرد عمره عن سبعة عشر عاما . ذو الشعر الطويل يتولى القيادة . هدف ممتاز لقناص ، لكن الظروف لا تسمح ، اشار بيده مرات . حاول الاسود الانحناء واشعال سيجارة . لحسن حظه انه لم يدخن طوال حياته ، بمعنى انه لم يدمن التدخين في ليلة حنة سويسية ، او في فرح احد الاصحاب ، دخن سيجارة واحدة . لو افتقد التدخين لاضاف هذا متاعب اليه .

سيقول ان وجود العدو اثار اهتمامه . ادرك انه بدا يعمل . لم يعد الجبل خاليا ، الامر يختلف عن عمله خلف الخطوط ، هناك الصحراء فسيحة كالبحر . هنا المسافات المستوية محدودة . اماكن المشي شحيحة . اقتفاء الاثر اسهل ، التعرض للرؤية محتمل اكثر . نسب الجبل تتغير . في الليل يزداد ضيقا ويبدو مرتفعا اكثر ، ثم المفاجأة ، كل قمة تخفي المفاجأة . قبل مغيب اليوم فتح الارسال ، فرح ، اخيرا يعود اتصاله . في الليلة نفسها قال المذيع بصوت هادىء ..

« الى ريح الجبل ، لمسنا آثارك .. ننتظر هبوبا اكثر .... »

ثم بدأت موسيقى . لم يصغ الا لحظات . بمجرد انتهاء النداء اغلق الجهاز . هز راسه كانه يخاطب شخصا غير مرئي ، ادخل الجهاز في الجراب الكاكي . حمله بعناية وحذر الى مخبأه . في نفس اليوم جاء الصوت الكريه . ان طائرة الفانتوم مقيتة الازيز ، تثير غثيانا ، ربما روعي هذا في تصميم محركها ، لكنها لا تثير الاحساس بالمطاردة التشخصية ، مثل الهيلوكبتر التي تطير متباطئة ، هدفها حركة الانسان فوق الارض ، جرداة ضخمة معدنية ، جاء جنود كثيرون في ثلاث طائرات ، الاولى من طراز سيكورسكي ، الاخريان من طراز ـ ايلويت ـ ، استمرت المراوح المعدنية في الدوران ، لم تتوقف ، وبدت دوائر من الظلال فوق الارض ، اخرجوا صناديق متوسطة الحجم ، قرب السيكورسكي وقف ضابط القوة . مرة احرى نظر بعيني قناص . في مثل هذه اللحظات يتحول وجوده الى عينين ، الى ذاكرة ترصد وتعي . نصبوا خياما صغيرة صفراء مبطنة بمطاط احمر يبدو انه عازل للحرارة وللبرد . نفخوا وسائد مطاطية ، اشعل احدهم موقدا ميدانيا بآلة مستطيلة كمقبض العصا ، ابتعدوا عن الطائرة . دارت المراوح بسرعة اكبر . اهتزت الطائرات . مالت مقدماتهم الى الامام . احس بضغط الهواء الذي احدثه مرور الطائرات فوق راسه عندما توارى في حفرة ، منذ هذه اللحظة اصبح يعيش بينهم ، احيانا يبتعدون عنه . أحيانا يقترب منهم حتى لا يفصله عنهم الا امتار قليلة ، في الليل يصغى الى صيحاتهم المفاجئة يحاولون طامنة ارواحهم ، او اصداء احاديثهم

الخافتة داخل خيام النوم ، سعال احدهم ، او غناء خافت يصمت فجأة عندما يتحول اتجاه الريح او عندما يسكت صاحبه . في صباح اليوم التالي طلب منه المذيع ان يعبر الوديان بقوة ، الا يهمل شروق الشمس ، في المغرب ارسل ريح الجبل وصفا دقيقا للقادمين الجدد ، قال ان ثلاث طائرات جاءت مع آخر ضوء . تم ابرار مائة جندي وثمانية ضباط احدهم برتبة ميجور ، فوق القمة رقم (٣) جاءت سرية من جنود المظلات ، انتشرت الاسلحة الفردية ، رشاشات جليل ، مدافع الهاون ٨٩ مللى . لدى القوة جهاز للرؤية الليلية ، كميات ذخيرة تم تشوينها عند النقطة « هـ » قرب منتصف الجبل . تم نصب مطبخ ميداني الى الشمال من ـ ك ـ ، وحمام ميداني ، العدو يطلق مشاعل مضيئة ليلا بمعدل قذيفة كل ثلاثين ثانية لمدة نصف ساعة ، ثم يستأنف الاطلاق بفاصل زمني قدره عشر دقائق . واحيانا خمس دقائق عندما يتحول صوت الريح الى ما يشبه جري الاقدام وحديث البشر ، يطلقون دفعات متتابعة من الرشاشات في جميع الاتجاهات . يكفون تماما عند الفجر . تتخلل دفعات الرصاص طلقات حمراء كاشفة . في تلك الليلة تلا المذيع رسالة موجزة . من الوادي الى الجبل ، قال انهم يتابعون العاصفة .

سيقول انه تمنى لو امتلك معطفا كاكيا ، طوال ايامه الجبلية يقمع اي رجاء بالافضل ، ولكن عندما يثقل البرد ولا تكفي الحشائش الجبلية سد جوعه الدائم ، يتخيل جمرا موقدا ، او اغطية ، سقف حجرة ، تذكر رحلة مدرسية نظمت الى عيون موسى . عند وقوف الطلبة آخر النهار منتظرين او توبيس الرحلة ، اصطفوا في طابور عفوي ، كل منهم يحاول الاحتماء بالآخر ، اول فتى في الطابور لم يحاول الاختفاء وراء احد . نمس اسمه . قصير ، لم يرتد الا قميصا بدون بلوفر ، عندما اقترب منه سمع اصطكاك اسنانه . تصدى للريح وكأنه يثبت لزملائه ان نقصه سترة ثقيلة لا يؤثر عليه .

انه يكاد ان يرى زملاءه يتساءلون بعد عودته . كيف احتمل الشتاء كله فوق عتاقة ؟ كيف نام ؟ .

سيقول للحسين ، وللفتى مهران ، للبرق ، للعاصفة ، لخالد بن الوليد ، لسليمان الحلبي ، لأم طومانباى ، للصعيد الاعلى ، لادهم ، لسيف ، انه نام منحنيا حتى لتلامس ركبتيه ذقنه . ساعات نومه غير متصلة ، بعضها في النهار ، الليل فرصته للحركة الآمنة ينجمع فيه العدو . لا ينتشر ، سيقول انه غفا ذات ليلة فوق صخرة مدببة قريبة من حافة الجبل . استيقظ وللحظات قصار خيل اليه انه يرقد فوق وسادة ، ويظلله سقف ، ويصغي الى البرد في الطرقات من خلال جدران ونوافذ مغلقة ، عندما راى النجوم الكثيفة ، واحس بالفراغ ادركته خيبة لم تدم الا للحظات ، في تلك الليلة

فكر طويلا في صوت غامض سمعه خلف الخطوط في سيناء واصوات الصحراء محدودة جدا بالقياس الى اصوات الجبل ، لكن هذا الصوت لم يدر ما هو حتى الآن ، صوت مكتوم ، متقطع ، انين مخلوق ضخم ، عريض ، هائل الحنجرة ، كأنه يصدر من كل مكان في الصحراء ، اهو صوت غولة خرافية تتألم لسبب ما ؟ أم اصداء غامضة ؟ تدركه رعدة كلما فكر فيه . في الليل زحف حذرا الى الشقوق الصغيرة حيث تتجمع قطرات المطر ، الى الحشائش الجبلية ، الناظر من بعيد يخيل اليه ان الصخور مجدبه ، الاقتراب منها يكشف انواعا من الزهور ، والحشائش ، والزهور الرقيقة التي لم تقطف . تنمو وتموت بعيدا عن يد الانسان . تأمل انواعا لا حصر لها من السحالي الملونة ، والحشرات الغريبة ، وفراشات كبيرة لا تعبأ به اذ يمد يده محاولا امساكها . كثيرا ما تابعهم اثناء تناولهم طعامهم . بالضبط في الساعة ١٣٠٠ صوت منظاره عكس اتجاه الشمس حتى لا تنعكس اشعتها على عدستيه وتحدث بريقا يلفت الانظار اليه . راى بخار الشوربة الساخن ، احس بطراوة الخبز المستطيل ، راى يوما جنديا المانى الاصل يقشر برتقالة ، رصد مكان تساقط قشور البرتقال حتى يزحف ليلا ويحاول التقاطها ، هذا الجندي ينهي طعامه عادة بسرعة ، احيانا يمد يده الى اطباق زملائه ، يخفونها عنه باجسادهم ، او يزجرونه يقوم آخر يبدو انه فرنسي ، يبدأ في غسل يديه بالصابون ، يتدفق الماء من اناء البلاستيك برتقالي الشكل ، ينتهي بصنبور صغير لايسمح الا لخيط نحيل من المياه بالتدفق ، عليه كتابة لونها احمر بالانجليزية تشير الى مصنع هولندي في امستردام ، بطيل الفرنسي غسل يديه ، يتضمن اربعا او خمس مرات . قصير القامة ، النحيل ، لايدري ريح الجبل الى اي ارض ينتمي ؟ يبدو غير مهتم بغسيل يديه او فمه ، البندقية سريعة الطلقات لا تفارق كتفه حتى اثناء تناوله الطعام ، او خلال اضطجاعته داخل الخيمة ، شاب آخر يبدو انه لم يتجاوز السادسة عشر . لحيته لم تنبت بعد ، يتطلع الى انحاء الجبل كثيرا ، بل ان عينيه لا تفارقان الصخور البعيدة حتى عندما يتحدث الى زملائه . او يجلس بينهم ، يشد على شفتيه ، كأنه يتوقع حدوث شيء ما . في الصباح تبدو خطواتهم اوسع ، يتحركون هنا وهناك ، يتفحصون الجبل ، يمدون لفات الاسلاك الشائكة ، رصد ريح الجبل عدد اللفات ، ومواقع رص الالغام المضادة للافراد التي بثوها في المدقات ، لا حاجة بهم الى زرع الالغام المضادة للدبابات او الآليات ، تضاريس الجبل موانع طبيعية ، لاحظ انهم نثروا نوعا من الشراك الخداعية ، خاصة بالقرب من القمم ، شراك على هيئة علب مربى ، علب سجائر ، كاميرا ، اقلام حبر استنتج انهم لا يحكمون قبضتهم على الجبل ، لا يمسكون بخفاياه . يتوقعون هجوما في اي وقت يأملون في التقاط

احد او بعض افراد الدوريات المقاتلة ، او رجال الاستطلاع هذه الشراك . في الصباح يروحون ويجيئون بدون معاطف ثقيلة ، لاحظ انهم يرتدونها عند تناولهم الطعام ، ربما لأن ما يتناولونه يسبب برودة الجسم وتراخي الاطراف. بعد الظهر لا يمكن رؤية احدهم يمشي منفردا ، يتجولون في جماعات ، اذا تصادف وتأخر جندي او اثنان بخطوة أو خطوتين يتلفتو نالى الجبل . يسرعون حتى يحاذوا رفاقهم . كل منهم كانه يحتمي بالاخر من طلقة مفاجئة قد تجيء ، تصل اليه اصواتهم مع اتجاه الريح نحوه ، ثم تبتعد عندما تولى الريح بعيدا عنه ، لاحظ وجود جوارب نسائية وملابس داخلية معهم . لكنه لم يرصد وجود اي امراة . مع اقتراب الليل يعودون الى الخيام. لمح احدهم يكتب ، من ملامحه ، وتوقفه بين لحظة واخرى ، قدر انه يكتب خطابا ، او شيئا خاصا ، لاحظ ان قائد القوة يمشي دائما بين جنديين ، عندما يبدا الليل الجبلي في النزول يختفون جميعا داخل الخيام ، لا يبقى منهم الا المكلفون بالخدمات ، لا ينفرد احدهم بنفسه ، يتجمعون . تعلو النداءات بالعبرية ، بالانجليزية بالفرنسية ، بلغات اخرى لا يعرف منها حرفا . حتى الخيام تبدو كأنها تتوارى في بعضها ، رصد قدمين لجندي داخل خيمة منخفضة . حدد الخيمة التي يأوي اليها قائد المجموعة . لم يلحظ مرحا متبادلا بينهم ، ولم يسمع ضحكات حتى عندما يتجمعون داخل مراقدهم ، لم ير ابتسامة تصدر عن احدهم في وجه النهار ، الشفاه مضمومة ، الاكل بسرعة ، تجنب الصعود الى القمم ، ربما لابتعادهم عن مجال الرؤية الواضحة . لكن من الواضح ان مرمى نيرانهم يغطي تلك القمم .

سيقول ان ايامه الطويلة عرفت الفرح ، تمنى لو معه سعيد مهران او سيف بن ذي يزن او احمس الاول ثم البراق ، تمنى لو جاءوا جميعا اليه ، فالفرح بحاجة الى آخر قريب ليظهر ويتألق ويبهج . لكنه في وحدته عرف فرحه هو . الذي يبديه بدون انتظار رد فعل من آخر . فرح غامر كاد يدفع به الى المشي منتصبا على قدميه بلا انحناء ، بلا حذر ، او القفز من اعلى الصخور الى الوادي ، او تحريك الايدي والاطراف كما يشاء اذ لا احد قريب او يمنع او يلوم . فرح كالريح الجبلية الجارفة التي تهب عند الفجر . يختلف عما يشعر به من بهجة اذ يتلقى رسالة . او ينهمك في ارسال معلومات يدرك ان هناك من يتلقاها في نفس اللحظة . حدث ذلك لحظة استطاعته تمييز صوت طائرة الميج ٢١ . في البداية حومت صوب الجبل ، ثم ارتفعت في خط منحن الى مركز السماء . بدت نقطة بيضاء متحركة في الفراغ ، وعندما غيرت اتجاهها لمع جسمها المعدني لبرهة كالبرق ، ثم بدات تهوي ، كأن الطيار فقد كل سيطرة عليها ، امسك انفاسه . استقامت فجاة . بدات طلقات المدفعية الخفيفة المضادة لخدش زرقة السماء بقبضات من دخان ظلت معلقة وكأنها من حجاره . قلق ، هل اضافوا مدافع جديدة في مواقع لم يبلغ عنها ؟ دارت الطائرة في اتجاه معاكس . تجنب الطيار المرمى المؤثر لمدفعية العدو ، ابتسم وحيدا ، انه شغله ، نتاج عمله . معلوماته . اختفى صوت الطائرة تماما ، هل ذهبت ؟ لكنه لمح الجسم المعدني منخفضا حتى ليكاد يلامس سن الجبل ، اندفع فوقه بلا صوت ، ميز كابينة الطيار ، وتقسيمات الجناحين بعد ابتعاد الطائرة علا صوتها مترددا بين الصخور ، هديرا مدويا بعشرات الاصداء . نعلق الجبل وتوالت طقطقات المدافع المضادة للجو ، فبدت كمشاة يحاولون اللحاق بسيارة تجري مسرعة ، بعثت فيه حركة الطائرة دفئا لا يمت الى شهر أو زمن . كأنه راى كل الاصحاب والاحباب . عانق الحسين . وشكا الى الحسين برودة الجر آخر الليالي . ربت الفتى مهران على كتفه مبتسما، عانق الحسين ، « انت لها » انحنى عليه سليمان الحلبي، قبله ثم صمت . هكذا اعتاده اذ يعبر عن عواطفه فجأة ثم يسكت . ود لو راى افراد العدو كلهم الطائرة ، سينظر اليهم من مكمنه آخر النهار متباهيا « لقد حلقنا فوقكم » ، هذه الطائرة تضم شابا جدعا ، مراوغا ، جريئا ، ربما التقيا من قبل او بعد . ربما احتكت ايديها في طريق عام بالقاهرة . بالسويس . ربما تواجها في قطار ما . ربما مرا في شارع واحد يوما ، في نفس اللحظة يود لو تعرف اليه دقيقة فقط . يحدثه عن البهجة التي غمرته اياما متتالية بعد تحليقه . لكنهما ربما لن يلتقيا ولن يعرف حتى اسمه . ستؤكد الصور الملتقطة ما ارسله من معلومات ، سيقول الطيار ان دقة تحديد مواقع المدفعية المضادة جعلته أكثر امنا .

طوال اليومين المتتاليين لتحليق الطائرة ظل بصره يروح ويجيء الى الفراغ ، متوقعا ظهور الطائرة فجأة . امتلاء الجبل بهديرها او انزلاقها الصامت . لحظات الفرح الاخرى جاءته ليلا . عندما اتخذ وضع الجنين لينام . عندما تحسس ركبته العارية ، برد ديسمبر القاسي تبدد عندما اصغى الى طلقات متبادلة ، حوار ناري . العدو لا يطلق النيران من طرف واحد ، قفز واقفا ، التف حول الصخرة التي يحتمي بها من الريح ، صعد مدقا صغيرا ، في نهايته يشرف على موقع العدو ، ميز طلقات الجرينوف ، الكلاشنكوف ، طلقة آر ـ بي جي اخترقت الظلام وضجيج الاسلحة الاخرى ، طلقات حارقة اصابت الخيام ، اشتعلت جدرانها ، تناقلت الرياح السنة اللهب فيما بينها ثم استقرت في اتجاه واحد ، تتراقص السنة نارية على الصخور البعيدة خيل اليه انه لمح حيوانا يعدو ، صرخات تعلو ، بعضهم يندفعون في اتجاهات مختلفة ، تدافعت الدماء الى راسه . تبدد آخر ما تبقى من الاحساس بالبرد ،

انفجارات حادة ، ثاقبة ، قبضات حمراء تتطاير في الهواء متوالية كالصواريخ النارية ، عرف الرجال اماكن تشوين الذخيرة . لم يخطئوا واحدا ، يقراون الظلام ، قبض بيده على حافة الصخر ، على ضوء اللهب يمكنه رصد المفاجاة التامة ، المباغتة ، توقف جندي يهودي طويل ، رفع يديه الى اعلى ، بدا في اللهب بلا ملامح ، ظل اسود متحرك ، صراخ ، صرخة قصيرة ، ظل آخر يندفع في اتجاه ريح الجبل ، يبدو انه فقد القدرة على التحقق من الاتجاه ، يندفع الى الاتجاه المعاكس ، يسقط الى الامام وكانه يرتمي على شيء محاولا الامساك به ، تختلط الظلال ، الصرخات ، ادرك ان اقتحام الموقع يبدا. هذه الظلام التي تتداخل ، تبدو في لهب النيران كمخلوقات قدمت من عالم غريب . من يدري ربما يهاجم الحسين الآن . ربما يقتحم الفتى مهران خيمة ارسل وصفها منذ ايام ، سيف بن ذي يزن ، خالد ، الصاعقة ، البرق ، البراق ، كلهم الآن في الجبل ، عتاقة في هذه اللحظات فيه آخرون ، يعرفهم ، يتكلمون مثله ، اذا صمت لحظة قد يدرك الواحد منهم ما يجول بخاطره ، ربما اقترب منه ، احاط بيده متسائلا « لماذا تبدو مهموما ؟ » ملامحهم يعرفها جيدا ، لا يوجد بينهم الماني . فرنسي ، مجهول الجنسية ، سليمان الحلبي يتقدم الرجال ، يتقن القتال المتلاحم حتى ذاعت شهرته في كافة وحدات القتال الخاصة ، ايدي ترتفع ، هل تضوي الخناجر في اللهب المتزايد ؟ يعرف سليمان الحلبي أحوال الرجال أثناء العملية ، اندفاع سعيد مهران ـ ويساله الحسين ، وقدرة البراق الفائقة على التنقل السريع مطلقا نيرانه من مواضع عديدة . قدرة الفتى مهران على استعمال السلاح الابيض ، دقة ادهم الشرقاوي المخيفة في اصابة الهدف ، اذ يتحدثون عنه يقولون : « الطلقة منه تساوي رجلا .. » . آه لو اندفع مناديا كلا منهم ، سيقول انه لم يشعر انه موثق الا في هذه الليلة ، انتبه الى نفسه عندما استنشق رائحة بارود قوية جرحت صدره . سعلَ ، تابع الاقتحام مفتوح الفم . لو عرف اي طريق سيسلكونه عند العودة . فقط يبادلهم الكلام لحظات ثم يولى ، يعانق الحسين ، يشد على يد سليمان الحلبي ، يقول له « كل شيء تمام يا أفندم » . هلّ يتمركزون بالجبلّ ؟ هلّ يختبئون باحدى مغاراته ؟ هلّ يعلمون بوجوده ؟ هلّ يحملون اليه مددا ؟ هلّ فيّ خطتهم الاتصال به ، لو رافقهم قليلا ، عندما ينظرون الى افروله الصيفى الى تمزقه . الى اتساعه عليه اذ نحلّ جسمه ، سيخلع البرقَ معطفه ويتركه له . سيقدم الحسين اليه كلَ مازاد عن حاجته ، سيأتي ، سيقول انه اعتاد برد الجبلّ وطعم حشائشه . سيحاول منع ترقرقَ دموع فيّ عينيه حتى لا يمضوا متأثرين .

لم يستسلم طويلا لافكاره ، عليه عمل يجب ان ينجزه في ظروف مختلفة ، عند الفجر استمر جنود العدو يطلقون مدافع رشاشاتهم ، وقذائف الهاون في كل اتجاه ، اضطر الى الانبطاح اكثر من مرة ، انفجار دانات الهاون فوق الصخور الحادة يدفع بالشظايا الى مسافات بعيدة . زحف ، جرحت ركبته . لم يتوقف ، يعرف ان فرصته في استطلاع الموقع حتى او ضوء ، مع بداية النهار سيحاولون حصار الجبل ، مع الضياء الاول راى الخيام المحترقة ، واحصى عشر جثث ملقاة متباعدة ، بدا بعضها وكانه اجساد آدمية لم تستيقظ بعد ، ظهر جنديان يحملان نقالة عليها جندي مبتور الساق ، يصرخ .. آ .. آه .. ، وبدا صوته نحيلا ، متسلخا ، غريبا في بداية النهار الجبلية ، من خلف صخرة ظهر جندي آخر يستند بذراع واحدة الى احدهم ، ثمة بقع سوداء فوق الارض ، وآثار مادة كيماوية لاطفاء الحريق . وصناديق ذخيرة فارغةُ . ادوات طعام منفرطة . حقائب طبية ميدانية مفتوحة ، شرائط ذخيرة لمدفع جليل الرشاش متناثرة لم تمس ، مع بداية تزايد الحركة في المدن البعيدة ، ابرق ريح الجبل الى الوادي رسالة عاجلة ، اشتعلت النيران في مركز القيادة . ثلاثة عشر قتيلا . ضابطان جريحان . ثلاث طائرات من طراز « ايلويت » . نقلوا عددا من الجرحى ، تدمير الموقع . مركز التشوين الذخيرة . مركز القيادة .

ادرك انهم سيقلبون الدنيا بحثا عنه . بدا امامه اكثر من تصرف . اما اختفاءه في مكان شديد القرب من الموقع ، او ابتعاده الى مكان قصي يمكنه ممارسة عمله منه . بدا قربه أكثر عرضة للخطر وعائقا بالنسبة لاتصاله المباشر . قرر الاتجاه الى القطاع الجنوبي من عتاقة . سيجمد حركته يومين . ثم يعود اشد قربا . قبل تحركه القى نظرة على الاسلاك الشائكة المقصوصة . يرصون الجثث الى جوار بعضها ، تعلو فجأة صرخات حادة ثم تنقطع فجأة . يظهر جنديان يحملان ضابطا برتبة ملازم فوق نقالة . يرفع يديه وكأنه سيمسك بشيء ما ، الحركة سريعة مذعورة ، اختل ميعاد الافطار اليومي الثابت ، في تلك اللحظة بدا كأنه يلمح معنى غير مرئي فوق الموقع كله . معنى احسه من قبل . لكنه لم يجد التعبير المباشر عنه . انه امام عدو ، من خلال حركتهم ، سحنهم ، متابعته لاحاديثهم اليومية ، لطريقة ابديهم في التلويح والاشارة ، تناولهم الطعام ، ثم مالحقهم من اضطراب ، تدمير ، هذا هدو . وهل يبدو المعنى جديدا ؟ ربما سخر منه ادهم الشرقاوي سمع أفكاره .

سيقول ريح الجبل انه هاجم العدو من قبل في الليل . في وضح النهار ، قضى خلف الخطوط اياما طوالا ، لكنه لم يعايش العدو بمثل هذا انقرب ، لم يتابع ملامحه بمثل هذه الدقة . لم يرصد نظام وحياته ثم اختلالها مثلما فعل في عتاقة . خلال الهجوم لا تتاح الفرصة للرصد

المتاني ، يجري كل شيء بسرعة البرق . في ايامه الجبلية رأى تلك السحن القريبة عنه . أصغى الى الالسنة المعوجة . مهما جرى فلن يقف احدهما امام الاخر ويتركه يمضي ، سيحاول كل منهما القضاء على الآخر هذه الخيام المنصوبة ، الاسلاك الشائكة ، الشراق الخداعية المدات المطاطية ، المجمعة من كل عوصم الدنيا ، كل هذه الطلقات والفوهات والاحاديث المتبادلة عبر اجهزة اتصالهم . كل هذا الفرض منه ادخال قطعة حديد ساخنة الى جسده . الى جسد الحسين ، الى احمس الاول ، الى سيف ، الى سليمان الحلبي الهادىء ، الواثق ، الموحي ، الى عبدالله القلعاوي ، ربما يعرف العدو بعضهم ويجد في اثرهم . عندما ولى وجهه تجاه الجزء الجنوبي لازمته فكرة أن هؤلاء .. عدو ... حامت طائرات الهيلوكبتر كما توقع ، عادة لا يغير موقعه الا مع مجيء قوات جديدة للعدو ، يغيرون رجالهم في الجبل كل سبعة ايام ، لا يكاد يحفظ ملامح القوة حتى يتم تغييرها ايام وصولهم الاولى تتزايد طلقاتهم ، يلتزم الحذر لان افراد القوة الجدد تنتابهم رغبة في استطلاع ما يحيطهم ، يكثرون من الحركة في اليومين الاول والثاني. ثم ينصرفون بتلقائية اكثر مع اليوم الثالث ، لم يدر الى اي اتجاه مضى سليمان الحلبي والرجال ؟ لم يحقق اتصالا بهم ، ربما التقطتهم طائرة هيلوكبتر . تناولوا افطارهم الساخن في ميس القاعدة . بعد تقديم تقاريرهم عن الهجوم يشيدون بالمعلومات التي ارسلها ريح الجبل . من خلالها عرفوا المداخل الخالية من الالغام الى القاعدة. معرفتهم اماكن النوم والخيام الخالية المنصوبة بغرض الخداع ، من موقعه الجنوبي عمل في نفس اليوم . وجه رسالة من ريح الجبل الى الوادي . أجرى العدو سلسلة من التفجيرات بغرض انشاء موقع ملاحظة جديد . ثم تدعيم القوة بسرية من جنود المظلات . تقوم الهيلوكبتر المسلحة بدوريات منتظمة في السادسة الا عشر دقائق . التاسعة . والعاشرة والنصف . الرابعة مساء ، لم يمر الطيارين على ارتفاعات منخفضة ، حوالي الثامنة مساء سقط المطر فجأة ، بغزارة ، وبدا صوت اصطدامه بالصخور كانه صدى لطلقات بعيدة . انكمش الجبل ، وتحركت السحب بنشاط في السماء ، حجبت النجوم الكثيفة ، ولامس بعضها قمة عتاقة . اقتحم البرد عظامه في موجات متتالية حتى لامس نخاعه ، قطرات المطر كانها تسقط في قلبه . بدا الماء يتجمع في خيوط تتخذ طريقها بين الصخور محدثا خريرا ، غامت عيناه . بدا في اذنيه وشيش منبعه داخل راسه مصحوب بصفير نحيل حاد متصل . هل سيموت ؟ فكر في الجهاز . لحسن حظه انه يحفظ الشفرة ، ستروح معه ، عند منتصف الليل خف الوشيش . أصغى ، أهو الوهم ؟ هل بدات التخيلات ؟ ماذا اذن ؟ في بداية الليل ظن الموت قريبا وها هو يعيش ، ويأمل في قضاء العديد من المهام

غدا ، وبعد غد ، لا .. ليس هذا وهما ، الجبل يردد الصدى الذي اخترق المطر ، ثمة نداء يطلقه جندي ما ، في البداية بدا قصيرا موجزا ، وعندما تكرر ازداد طولا ، زحف فوق الصخور المبللة بالمياه . ود لو اخترقت عيناه السواد . حتى ضوء النجوم الباهت تواري خلف الغيوم الثقال ، انتظر حتى يتكرر النداء مرة ثالثة ، ثم يحاول رصد اتجاهه ، سيثبت فوق أعتى الصخور اليه ، سيحذر صاحب الصوت اولا من الصياح لان العدو في الجبل ويرصد الخطوة . والهمسة . ثم يزوده بما يطلبه من معلومات ، تحدث ، يتكلم ، يقول الفاظا ويلقى ردا ، ويتأمل ملامح مألوفة ، سيتمنى لو ان لديه ما يفيض ليعطيه ما قد يحتاج اليه ، لكن ... سيرى ابتسامة الود ثم العناق الذي يبدد الملل ، والبرد الكاوى . متى يجيء النداء الثالث ؟ لماذا تأخر في رصد مصدر الصوت ؟ لماذا لم يتتبعه بعد اول نداء ، يلوم نفسه ثم يصغي ، أين ، مني ، حتى الفجر لم يصغ الى اي صوت ، ربما عثر زميله على من نادى عليه . قابل النهار بخيبة ، قرر التجول في لحظات اشراق الشمس الضئيلة لتجفيف ثيابه ، خاصة انها التصقت بجسده ونفذت رائحة القماش الى انفه . ولاستطلاع مواضع نمو الحشائش التي يمكنه اكلها ، سيصف لزملائه فرحته عندما راى قشرة صفراء مستقرة بين الصخور كالنداء كالرسالة ، كالشفرة التي تطلب حلا ، قشرة ثمرة يوسفي . دار حولها على اربع ، بالتأكيد ليست شركا خداعيا ، كلها في متناول بصره . تتصل بشيء قريب او بعيد ، لا ينمو اليوسفي بهذا الحجم الا في شتاء مصر ، ومصر فقط ، احد الرجال القاها ، ربما اثناء تجواله ، خلال قيامه بمهمة ، التقطها بسرعة ، ضمها الى يديه . بسط راحتيه . تاملها ، تشممها ، قضم قطعة منها ، بدا الطعم الحامز غريبا في فمه ، دار بعينيه حوله ، بعد عشر خطوات قطعها منحني الظهر لمح ثلاث بذور ، لكنه لم ير اي اثر بعد ذلك ولمسافة اكثر من كيلو متر في اتجاه الوادي ، والى طريق المدينة ، في هذا اليوم فاجأته الوحشة مع مجيء الشفق الى السماء الصافية المغسولة بالمطر . سيقول انه احتمل ، سيدور الحديث بين زملائه داخل مقهى بين ضجيج لاعبي الورق . مرور السيارات في الطريق . دوران الملاعق في اكواب الشاي . قرقرة النراجيل ، سيتابع حركة الناس في الطرقات ، ايقاع الحياة في الاماكن الآمنة . وحركة الحياة التي لا تهددها اخطار ، ولا تنوء فوقها وحشة جبلية ، سيصغي دائما الى الراديو في نفس الميعاد ، ربما جاء النداء بعد حين . بعد سنة . بعد عشر سنوات ، بعد اربعين عاما .

من الوادي الى ريح الجبل ...

عندئذ يفارق امن المدن . يرحل الى اي مكان يطلب منه التواجد فيه . سيقول انه قبل صعوده عتاقة لو عرضوا عليه قضاء ليلة واحدة مقابل الف جنيه لرفض ،

وها هي الايام تتجاوز المائة ، هل سيفتح نافذة بيته يوما ويتطلع الى عتاقة الباقي ابدا ، عتاقة الراس ، ويسأل نفسه ، هل قضيت كل هذه الايام الشتوية فوقــه ؟ عندما يسألونه عن اشد ما أوجعه ، سيقول ، خفــوت النداء خلال الايام الاخيرة ، لكنه لن يسترسل في سـرد اوجاعه ، سيغير الحديث . سيبعث الضحك الى قلوبهم، تماما كما حدث اثناء التدريب . سيقول اذا استمع الى نكتة أو حادثة طريفة يدخرها ، يجهد نفسه في تذكــر تفاصيلها ، يحكيها لزملائه في المعسكر ، سيقول انه اثناء استطلاعه للقطاع الجنوبي من عتاقة ، توقف فجــأة ، توارى في شق ضيق بالجبل ، ثم عاود النظر ، امامه ، باتجاه الوادي ، على بعد حوالي نصف كيلو متر ، فــوق الصخور النارية المدببة الحادة استقرت عربة مجنزرة ، تقف بمواجهتها ، كيف جاءت الى هنا ؟ لا يمكن للجنزير صعود هذا المنحدر الوعر . ولا يمكن ان يتحرك فــوق هذه التضاريس الوعرة ؟ ماذا .. هل ينصبون له كمينا ؟ اهذه عربة هيكلية جاءوا بها للتضليل ، ضيق عينيه . لم يخطىء ، فعلا عربة مجنزرة ، تقف هامدة ، خالية من الحركة ، لا يوجد جندي واحد حولها او داخلها ، هــل انزلتها احدى طائرات الهيلوكبتر . متى . ادركته حيرة . بدا الجبل كله لغزا مستعصيا على الاستطلاع او الاكتشاف يفاجئه كل لحظة بما هو غير متوقع . هذا الصمت الذي تغرق فيه العربة يحيره . ربما يكمنون بالقرب منها ، وربما تحقق خلوها ، عندئذ يمضي اليها ، يفتشها ، ربما عثر على شيء ، تسلق المرتفع قفزا ، غابت العربة لحظات عن عينيه ، بدت الظلال نقيلة لها قوام ، تنأى بالعــالم عنه . كانه افلت من جاذبية الارض او سبح في فــراغ ، عندما اطل من بين الصخور ليرصد العربة كاد يضحك .. ما ظنه عربة مدرعة ليس الا صخرة نحتتها الطبيعــة بعناية ، سوت اطرافها حتى لتبدو من بعيد كمجنزرة ، قطعة من الصخر الرمادي المصقول يختلف صخره عــن طبيعة المكان ..

سيقول انها ليست المرة الاولى ، فاثناء تطلعه من خلال منظاره المقرب ، رصد بقعة سوداء ضخمة فــي الوادي ، بقعة ثابتة . مستديرة الشكل ، حــار في تحديدها ، وبعد لحظات اكتشف انها نقطة ســوداء التصقت بزجاج المنظار المستدير ، خفق قلبه . هل بــدا بصره يرصد ما هو غير موجود ، ان دورا يباغته عــلى فترات متقطعة . لكنه لا يبالي . يمضغ بعض الحشائش الجبلية الطرية التي تفرز عصيرا غليظ القوام كالصمغ ، تدب في عروقه حرارة ، تمتلىء معدته بالعجينة الخضراء الثقيلة ، ربما احتاج وقتا حتى يستعيد قدرتها عــلى هضم الارغفة ، والخضار المطبوخ ، واللحم ، والحلـوى .

في هذه الامسية الآتية التي لا يدرك متى تجيء ، سيسأله سعيد مهران مداعبا :

والنساء .. وماذا عن النساء ؟

ربما ادركه خجل ، لكنه سيقول انه لم يفكر في امرأة معينة بالذات ، ولم يستعد حوارا جرى ذات يوم ، ولم توجهه ذكرى امسية ناعمة . عندما يتحول كيان الانسان كله الى توقع وانتظار ، عندما يعيش الجسد حالة ترقب دائمة ، لا يدري متى سيصطدم بالعدو ؟ لا يدري الى اي حد سيقاوم البرد والمطر والجوع ، فلا مجال للرؤى الناعمة ، سيصمت قليلا . يعرف انهم يصدقونه ، كلهم قضوا فترات طويلة خلف الخطوط ، الحسين امضى ثلاثة شهور بصحبة البراق يستطلع ما حول شرم الشيخ، سليمان الحلبي قاد دورية قتال هاجمت محطة رادار غربي راس سدر ، ثم اختفوا شهرا حتى عادوا الــى الوحدة . لكنه سيكون صريحا معهم . سيقول .. « هل تذكرون عندما خرجنا الى القناطر الخيرية معا ، تذكرون انني تغيبت عنكم وقتا .. » . في هذا اليوم اثناء تمدده تحت شجيرة خضراء تلقى حولها ظلا ، رصد فتاة نحيلة ، متوسطة الطول ، شعرها ناعم كليل احكم اطفاء كل ذرة ضوء فيه . وجهها محدد الملامح ، متسعة العينــين ، جمالها برى ، صريح ، افتحمه اقتحاما . لم يدر أيــن راها ؟ اتشبه نجمة سينمائية اجنبية رآها في صباه ؟ اتشبه خيالا حلم به ؟ لايدري لكنه وجد نفسه يقوم ، واتته جرأة كلحظة الاقتحام التي تتأى فيها كل الاهتمامات والافكار التي لا صلة لا باللحظة ، غير ان مشاعره ارتجفت وقتئذ عندما تتبعها ، طريقة مشيها اعجبته . كأنها تخطو على اطراف اصابعها ، يدها تعبث بعقد بسيط تــدلى حول عنقها الذي بدت مساحة كبيرة منه ، زرار القميص الاعلى تركته مفتوحا باهمال ، احسست ان هناك من يتبعها ، رمقته بعينين سوداوين كعيون الفجر ، وخيــل اليه ان شفتيها المحددتين صرحتا لابتسامة بالظهور ، لم تفارقه لحظة الاقتحام . تحدثت الى بعض صديقاتها ، وقف يرقبها من بعيد ، استنتج انها جاءت الى الحدائق في رحلة جماعية . التفتت ضاحكة ، غاصت داخله بعنف مشت بمفردها بعيدا عن رفيقاتها ، اقتفى خطواتها ، تحت شجيرة قريبة من النيل قعدت فجاة ، اســتندت بظهرها الى جذع الشجرة ، واجه الجمال البري المتالق والحمرة التي تنبع من ملامح الوجه كما ينبع الشـفق من السماء البعيدة ، سألها أهي من جامعة القاهرة ؟ قالت بايجاز كشفرة انها من الاسكندرية ، لا يدري لماذا خفق قلبه عندما قالت ، الاسكندرية ، ربما لانه يفكر في المدينة كهدف للراحة ، كثيرا ما فكر في الذهــاب اليها مع زملائه ليلة واحدة . يرى البحر المتد الآمن ، البحر المختلف عن الخليج المحدود بشاطئين يقعــان في نطاق النظر ، قالت ان اسمها « أروى » ، كأنه يخترق نطاق الدفاعات الاولى ، الجملة تلى الجملة ، وتجيء لحظة قريبة يمشيان في طريق هادىء ، يمسك يدها ،

ترمقه بعينيها الواسعتين ، فجاة قامت كالبفتة ، لوحت بيدها . توقف ، لم يمضي خلفها ، في اليوم الاول بدا ما حدث عبثا صبيانيا لا يليق به . وفكر ، انه اخطأ ، ولن يقص ما حدث لانسان ، لكن في الايام التالية فوجىء بطيفها يقتفي أثره . كلما استدعاها الى ذهنه بدت ملامحها الصافية كسماء صالحة للطيران واضحة ، يخفق قلبه ، يدركه حنين غامض الى لقاء رهيف . وهمس ناعم . واشواق متبادلة ، وانتظار حلو ، ولقاء حار ، ملامحها تمثل كل ما تعد به الحياة الآمنة . في الجبل جاءت اليه من كل اتجاه ، في لحظة معينة اتكأت على كل الصخور الوعرة ، المجدبة ، القاحلة ، زرعتها بابتسامات لا تحصى ، ورقة لاتبين ، وكاد يسمع صوتها يهمس ، اروى ، لو خطا خطوات لـ .. لو امتد الحديث ، تساءل عما تفعله الآن ، ورآها تجلس في حجرة ، او تمشي في طريق ، او تتأمل البحر . عندما الحت عليه في هذا القطاع الجنوبي خيل اليه انه تجاوز حياته العادية بمراحل ، وأن ما جرى جرى ، وما يفكر فيه حدث في تاريخ مضى ولا يبعث اليه الا الاسى .. ، حاول غض البصر عن ملامحها وكأنه يغلق اذنيه عن نداء يستهدف التفاته الى الخلف ، وهلاكه في الوديان ، في الليل المثقل بالنجوم بدا القمر رقيقا يشف عما وراءه ، وفوق حافة الجبل ، على شاشة السماء رصد ثلاث حيوانات قدر ابها ذئاب ، تمشى في طابور ، أهذه اذن مصدر العواء الذي يخترق احشاء الجبل ؟ . انتبه الى همهسات النجوم الخفية ، تأكد ان للنجوم لغة ، وعيونا ترقبه من خلالها ، رصد نقطا مضيئة تتحرك في السماء ، بعضها يظهر كل ليلة في ميعاد ثابت ، اقمار صناعية ، من ميعاد مرورها يمكنه تقدير الوقت بدون النظر الى ساعته ، لا يحتاج الى اى تنبيه ليوقظ ، يكفي اغماض عينيه وقرار منه بأن يصحو بعد نصف ساعة لا يتجاوز الوقت الذي حدده لنومه بدقيقة واحدة مهما هاجمه التعب وتزايدت وحدته ، اذا صدر صوت لا ينتمي الى الجبل بفتح عينيه فورا . لو تغير ايقاع المطر ، لو تحول الى سيل ينتبه فورا ، بدا كأن هناك حواسا جديدة اكتسبها خلال هذه الايام المتعاقبة ، المتوالية في اصرار لا يوقفه الجبل ، حواس تجعله ينحني فجأة ، وبعد لحظات تهدر طائرة هيلوكبتر ، يدرك اقترابها قبل ان يسمع اي مقدمات لدوران محركها او مراوحها ، هكذا قرر فجأة الانتقال من المنطقة الجنوبية للجبل الى القطاع الذي يتواجد فيه العدو ...

سيسألونه . هل فوجيء بانسحاب العدو . سيقول انه فوجيء الى حد ما بالنسبة لما ابدوه من استعدادات ، وما اقاموه من منشآت قدر فترة طويلة لبقائهم . سيقول ان طائرات الميج اغارت ثلاث مرات على مواقع العدو قبل انسحابه . وان صوت اطلاق الفيذرز جسد له شجاعة الطيارين الذين هبطوا حتم كادت بطون الطائرات تحتك بالصخور ، طاردوا أفراد العدو . في البداية لاحظ انسحابهم من نقاط انشأوها الى مواقعهم الرئيسية ، ثم جاءت طائرات الهيلوكبتر ، نقلت بعضهم ، لم تعد بقوة بديلة ، رصد فرح الجنود واحدهم يرقص رافعا يديه . تابعهم بدقة . ربما اخفوا بعض المعدات ، ربما عمدوا الى تشوين ذخيرة او سلاح في مخابيء سرية احتياطا لعودتهم . ربما تركوا آلات دقيقة تحصي الحركات ، وتلتقط الصور ، بعد خلو الجبل منهم مشى حذرا . المدقات ملغومة ، من يدريه ما يحفل به الجبل ؟ عاد يرقب مدينة السويس ، انتظر النداء ليعرف التعليمات التالية . حتى يجيىء قرر الا يتحرك الا وثبا كعادته ، ولا يمشي الا حذرا ، ولا يتطلع الى السماء الا متخفيا ، استمر ينأى عن المدقات المعروفة بسهولة المشي فيها . من يدري ما يبطنه الجبل ، قبيل الغروب تقدم باتجاه الموقع المعادي ، تجنب وطأ المواضع الرخوة ، مشى فوق الصخور الصلدة ، لم يعد في حاجة الى لف حذائه بفرو الخروف حتى لا يدع اثرا لقدميه ، لكن الحذر لم يفارقه ، تامل الموقع الرئيسي الذي يخطو فوقه لاول مرة . المكان الذي طالما مسحه بعينيه ، دار حوله ، هكذا راى جنود العدو الاماكن التي كمن فيها . تحرك خلالها ، ادرك الى اي حد كان معرضا لأبصارهم . ابتسم . الم ينجز مهمته ؟ لكن ما للنداء تأخر ؟ في ضوء الغروب راح يتأمل البقايا ، زجاجات مياه فارغة ، ملاعق بلاستيك ، علب بيرة مغلقة كتب عليها بالالمانية ، علب مربى ، علب سجق ، هكذا يبدو من الرسم الموضح ، تزايد انحناءه ، حتى جلس القرفصاء ، دار بعينيه حول علب الطعام المحفوظ ، بقايا معجون اسنان ، هل يمد يده ، يلتقط احدى العلب ، يتذوق مالم يقرب فمه منذ ايام طويلة ؟ اي جوع باغته امام علبة سردين مستطيلة ، انه يحب السردين لكن اصابعه ظلت محيطة بخصره . ربما انفجر الهلاك كله . على مهل . قام واقفا تلفت حوله . هل يرقبه احد؟ علب ملقاة عمدا . تتناثر في المكان كله بضها ليوهم — العدو ريح الجبل وزملائه بالمستوى المرتفع لنوعية طعامه ، بعضها شراك خداعية . ترددت عيناه ، اقدمت نظراته ثم احجمت ، طعام العدو ، تلفت حوله ، عاد يسلك الممر المضيق ، تأمل نزول الليل وفي هذه اللحظات غزاه السكون الموحش ، سينام حذرا ، ولن يستسلم لبرد الجبل ، اضواء متناثرة تنبعث من مدينة السويس . وكلما تزايد الليل كلما اختفت ملامح البيوت وبدت الاضواء الباهتة وكأنها تسبح في بحر من العتمة ، في الصباح ينتابه نشاط ، يمضي الى كافة القطاعات ، يقفز فوق الصخور ، يتوارى ، سيقول انه خلا لتلك الايام واجه صعوبة في المشي بقامته مفرودة ، يبلغ اقصى سرعته اذ يندفع منحنيا ، تكاد يداه ان تلامسا

الارض الصخرية ، تردد امام بعض الكهوف العميقة لكن من يدري بماذا يأتي به الجبل ؟

سيقول انه عندما رصد الجندي لم يصدق عينيه في البداية ، فوق اعلى الذرى ، حيث يبدو الوادي الى اليمين كوعاء ضخم من الصخر والنتوءات ، والى الخلف بعيدا ، يمتد خليج السويس نائيا تسبح فوقه سفن تبدو صغيرة ثابتة ، لا تتحرك ، لكنه لو عاود النظر بعد ساعة سيجدها اختفت ، في هذه النقطة بالذات رآه . رصد ملابسه وملامحه وطريقة مشيه ، وظله الذي تحرك على الصخور الرمادية ملاصقا له . خفق قلبه . وثب فوق الصخور . قرر ان يواجهه من الامام ، ربما لو صاح عليه من بعيد ينبطح الجندي ويصوب سلاحه اليه ، عندما يرى زميلا له يبدو امامه فجأة سيدركه فرح اذ يلتقي بأحد رفاقه هنا في هذا الجبل . سيحاول تخفيف المفاجأة الى اقصى حد . بعد بريق اللقاء يتعرفان ، سيبلغه ما يود نقله الى الوادي . الى سليمان الحلبي وبقية الاحباب والرجال . سيقدم كل ما يطلبه ، اي معاونة ممكنة . قفز من فوق صخرة مدببة حادة الى المدق مباشرة ، دار حولها ، اصبح في مواجهته . لم يفاجأ عندما شهر الجندي مدفعه ، لكنه فوجىء بالملامح ، يعرف الرجل ، لكن الذاكرة لم تسعفه فورا ، ابتسم برد . بدا انفعاله واضحا ..

انا ريح الجبل ..

تراجع الجندي الى الخلف ، ادرك ريح الجبل اي مفاجأة مزعجة يمثلها بالنسبة لهذا المقاتل الذي يقوم بمهمة ما في الجبل . راى نفسه بعيني الجندي ، وقفته على اطراف اصابع قدميه ، انحناءته . لحيته الكثيفة ، عيناه الغائرتان ، كما انه لم يدر اي لون اصبحت بشرته بعد اكله الحشائش الجبلية طوال هذه المدة كلها ..

لا تؤاخذني .. امضيت حتى الآن مائة يوم وسبعة ايام ..

هز الجندي راسه ، لازال مباغتا .

يمكنني ان اقدم اليك كل مساعدة اقدر لميها .. انني اعرف الجبل كما اعرف كفي ..

خطا تجاه الجندي ، فوجىء بزعقة ..

قف مكانك .

فوجىء بالصرخة ، فوجىء بايقاع الصوت الآدمي في اذنيه . فوجىء بانه يعرف الجندي ، قفز الاسم فجأة الى ذهنه كتمهيد نيراني ..

انت صابر .. الباشجاويش صابر .. من استطلاع الدفاع الجوي ...

هز الجندي راسه ..

لا ...

اقترب خطوتين ، لا يهمه اطلاق النيران عليه ، صوته يخرج مضطربا ، انه مفاجأ بايقاع الصوت الآدمي، لا يبالي بجفاء الباشجاويش ، سيزول هذا حتما وبعد لحظات يتبادلان الود ، ويحكي كل منهما عن حكايته تماما كالجنديين الجدد في تعارفهم الاول الى بعضهم . يتراجع الباشجاويش بقدر ما يتقدم من خطوات ..

انني اعرفك .. جئت الينا في المركز للتدريب على وسائل الاستطلاع البصرية ...

بدا الجندي مترددا ، توقف عن التراجع ، ها هي اللحظات المنشودة تدنو . لكنه فوجىء مرة اخرى بصياح الرجل ..

ابق مكانك ..

توقف ريح الجبل ،

اعرف ان موقفك صحيح ، تصرفك سليم تماما .. لكن يجب أن تسمعني .. انا اتكلم لاول مرة منذ مائة يوم وسبعة .. حتى تطمئن .. الم تقضى في المركز اربعة اسابيع ....

قال الباشجاويش وهو يتراجع خطوة اخرى ..

صف لي المركز ..

سيقول انه ولى بنظره بعيدا المدة لحظات ، ثم بدا يستعيد كل التفاصيل ، مدخل الباب ، كشك الحراسة ، المزلقان الخشبي ، مكتب قائد سرية الحراسة الى اليمين ، وصف كل ما يمكن ان يراه المار من امام المركز ، ثم ذكر اسم الضابط الذي أشرف على تدريب الجاويش .. ، سكت لحظة ، نظر اليه الباشجاويش . يغوص بأسنانه في شفتيه ، هبت رياح باردة ، خفيفة لكنها حادة ، بحركة لا ارادية غاصت عنق ريح الجبل بين كتفيه ، هل يقف امامه حقيقة رجل يعرفه . واين ؟ في دروب عتاقة ، للحظة خيل اليه ان ما رآه وهم . لكنه تحدث اليه . براه . لو مد يده سيلمسه . لاول مرة يصغي الى صوت آدمي لا يأتيه عبر الراديو ، او يصله مع هبات الرياح همسا من مواقع العدو ...

.. غير صحيح .. انا لا اعرف ما قلت .. ولا اعرفك ..

سيقول للحسين انه لم يدر سببا لانكار الباشجاويش بعد كل ما ذكره . ربما اراد الاستزادة بذكر الادلة . ظن انه عبر هاجس الحذر الى الباشجاويش تأكد انه هو صابر بعينه .

اسم غير صحيح .. ليس اسمي صابر ..

توقف ريح الجبل مكانه ، لا يدري لماذا شعر بخيبة

فجاة ، ربما لادراكه ان الحاجز لن يزول ، مهما فعل فلن يتحدث اليه الباشجاويش ، ربما يلتزم التعليمات بعدم الكشف عن شخصيته خلال مهمته فوق الجبل ، ربما يخشى شيئا ما ، لكن .. هل يدعه يفلت هكذا ؟ الانسان الوحيد الذي التقى به ...

يجب ان تسمعني ..

يتراجع الباشجاويش .

لا اعرفك .. ابق مكانك ..

يزعق ريح الجبل

يا شجاويش صابر ..

يصيح الباشجاويش والمسافة تتزايد بينهما ..

ليس اسمي صابر .. قف مكانك ..

يوشك ان يتعثر اثناء ابتعاده . يزعق ريح الجبل..

انتبه خلفك صخرة ..

يتوقف الباشجاويش شاكا ، يلتفت بسرعة ، على مهل يستدير ، يختفي عند المنحنى ، يعلو ريح الجبل الصخور ، يتخلل الشقوق ، المدقات الصفيرة . يشرف على الوادي كله ، والخليج ، يلمح الباشجاويش مبتعدا هناك ، ادركه دوار ، وغصة زحمت حلقة ، هل يدعه يمضي هكذا ..

انا ريح الجبل .. قل لهم انني هنا .. انتظر النداء ..

التفت الباشجاويش الى اعلى ، بدا كانه قال شيئا. ماذا تقول ؟؟

لم يجبه ، استمر مبتعدا ، سيقول لسليمان الحلبي ان هذا اوجعه ، ما آله اكثر انه فتح الراديو في الميعاد ، تحدث مذيع ، تحدثت مذيعة ،

اصدقائي .. صديقاتي ..

يؤكد صوت ناعم ان ساعات كولمانت العصرية ادق آلات ضبط الوقت .. يسجل ضيف احد البرامج ، يقول .. انها لبادرة طيبة ..

في محطة اخرى ينصح صوت غليظ المواطنين باليقظة والتزام الحذر ..

دار بعينيه في الوادي ، اختفى الباشجاويش . عند العصر والسكون الموحش يهدده بغزوة . رآهم عند خط السماء . حيث تلتقي شواهد الصخور المطلة على الوادي بالفراغ اللانهائي ، قفز فوق صخور حادة يصعب المشي فوقها ، تأكد انه رآهم . أربعة جنود وضابط . مروا امام صخرة معلقة ، خيل اليه ان الباشجاويش بينهم ، يبحثون عنه . قرر اختراق اقصر المدقات اليهم ، علت به الصخور ثم انخفضت ، عندما نظر الى نفس الموضع لم يرهم ، جاءوا اليه ، انهم على بعد خطوات منه ، (سيتبادلون) الحديث حتى لا ينسى الكلام ، ربما راى فيهم ادهم الشرقاوي ، الفتى مهران ، البراق ، لكن اين مضوا الى اين ، نزل ، طلع ، دار بعينيه حوله ، يرقب تزايد اللون الرمادي ، كانه الليل المقبل لن تطلع شمسه ابدا . تلفت حوله ، حتما سيجيئون ، سيتقدم منه سليمان الحلبي ، ضابطهم الشاب ، سيقول ..

ادوا التحية لمن قضى فوق الجبل مائة يوم وازدادوا سبعة ..

سيقدمون اليه ماكينة حلاقة . ومعطفا . وصابونا، لكنه يأبى ، لابد ان يواجه كل زملائه ، سيرى انطباعهم الاول ، سيجهد نفسه الا يبكي ، اذا لم يعرفوه ، سيبقى في انتظارهم ، ربما جاءوا اليه الآن ، لا يدري متى سيجيئون ؟ ، ولا باي ارض يموت ؟

ادوا التحية لمن قضى فوق الجبل مائة عام وازدادوا تسعة ..

في الليل سيحاول تفسير لغة النجوم . ربما تضمنت همسهساتها نداءا خفيا ، انه يتلفت حوله ، السكون الموحش قادم ، حثيث الخطى ، يقوم ، يحبو على اربع فوق صخرة مدببة ، يقف عند اعلى نقطة فوق الجبل ، يحيط فمه بيديه . يزعق من قص الحنجرة مناديا :

« يا حسين ..

يا سليمان يا حلبي ..

يا ادهم ..

يا براق ..

ياسيف بن ذي يزن

يا صاعقة

يا ... كل الاحباب ..

انا ريح الجبل ..

انا ريح الجبل .. هل تسمعني ؟ ؟ .

٣٠ يونيو ١٩٧٦

ثلاث قصائد

سامي مهدي

حلم ولد عاقل جـدا

اذا ما صغرتُ غـدا ،
فسأهربُ من طيشِ أمي
وتقوى أبي
وسأغدو الى حـارةٍ ليس فيهـا رجـالٌ
كدودون
أو نسـوةٌ كالرجال ،
ولن أتعلّمَ في أيّ مدرسة ،
بل سأبحثُ عن لِدَةٍ لم اغرّر ذاتَ يومٍ
وعن لعبة فاتني الدورُ فيها ،

فأنْ فاتني الدورُ ثانية
فسأسرقُ « كيس الملبّس » من بيت عمي
وآكلُ حتى الملال
وأُنثرُ ما يتبقّىٰ على العابرين
وأُغضبُهـم
. . . .
وسأضحكُ
أضحـكُ
حتى أمـوت ٠

الشـبح

رجلٌ واحد مـرّ
أم رجلان ؟
واحدٌ ، قالتِ الارضُ
واثنان ، قال الغريقْ
والذي مـرَّ
ما كان اكثر من شبح ضائع في الطريق
فبمن انت اوهمت ، اذ اعجلتك المروءة ،
ان لم يكن بصديق .

وهما قصَّـتان
قصة أنت تفهمُ ما بَعْدَها من عناء
وأُخرى سَيهملُها الشاهدان .

عبدالله الموهوم

الى : س . ي

جِنَّةٌ هي ،
أمْ لعبة صرتَ تتقنها وتزوِّقها بيديك ؟

أَنتَ تنشيءُ مما توهَّمْتَ زنزانـةً
وتُجنّد في بابها شَبحاً تدعي انه شُرطيٌّ
وتصطنعُ الرعبَ منه ..
واذْ لا يجاريـك
تحشو مسدسَهُ بالرصاص
وتغريه أنْ يطلقَ النارَ ، غيظاً ، عليك

انت لم تتغيرْ إذنْ ،
وهو الوهـمُ
تسعى اليهِ ، اذا ما ابتأَسْتَ ،
فيسعى اليك .



مدخل الى النقد الأدبي الحديث في اسبانيا

احمد عبد العزيز

من الصعب التاريخ لحركة نقدية في بلد ما دون ربطها بالابداع الفني ، بل وبالمبدعين انفسهم في معظم الاحيان ، او بتعبير آخر ـ ان المدارس الادبية التي تنشأ تلبية لمتطلبات فنية او اجتماعية او سياسية تكون لها مواضعاتها ومبادئها الاساسية وتنظيراتها ـ وان بدت جزئية احيانا للنقد ، وتصورها العام لوظيفة الادب . وننبه ايضا ـ وهذه كلها من البديهيات ـ الى ان هناك عددا من الشعراء والكتاب هم ايضا من كبار النقاد والمنظرين ، او هم اساتذة اكاديميون ، واظننا في غير حاجة الى ضرب الامثلة على ذلك فهي كثيرة في الادب العالمي وفي ادبنا العربي .

لم نرد بهذا ان نجزم بأن ثمة التحاما لا يمكن فصله ـ بين النقد والابداع في اسبانيا ، ولكن الذي نريد ان نؤكده انهما يسيران على خط واحد ، فالناقد يستقي تنظيره من اطار المدارس الادبية ، والمبدع يبرر فنه بتصوره النقدي .

ينبغي ايضا ان نلفت الانظار الى ان هناك من عمالقة الكتاب من كانوا متفردين في اطار مدرستهم او جيلهم ـ وهذه هي التسمية الاسبانية للمدرسة الادبية ـ كما اننا يجب الا ننسى ايضا تأثير التيارات النقدية والمذاهب الاوربية في الحركة الادبية الاسبانية التي نشأت نتيجة لمتطلبات داخلية .

وسوف نرى ـ وليس هذا غريبا ـ ان مظاهر كثيرة في هذه الدراسة تذكرنا بنظائر لها في الادب العربي ولكننا لن نتوقف عند ذلك كثيرا ، فقد تكون ثمرة لتشابه الظروف التي ادت الى نشأة هذه او تلك في هذا البلد او ذاك ، على ان هذا الجانب ـ مضافا اليه التأثير الاوربي في العمليتين : الابداعية والنقدية في اسبانيا والوطن العربي ـ يستحق منا اهتماما كبيرا ، فالذي لا شك فيه ان النقد العربي الحديث قد تأثر في جانب كبير منه بالتيارات النقدية الاوربية التي وردت اليه شأنه في ذلك شأن النقد الاسباني الحديث ، ولكن هذا موضوع دراسة مثيرة في النقد المقارن ، علنا ان نكرس لها انفسنا في يوم من الايام .

لقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر في اسبانيا ثورة على الخطابية في الشعر والادب على الاطلاق، تلك الخطابية التي برزت بصورة قوية في اواخر القرن الثامن عشر واوائل التاسع عشر ، وهي الفترة التي سبقت ظهور الرومانسية في اسبانيا ، وكان للنقد والجمهور دورهما في هذا الانحطاط الذي اتخذ صورته السافرة في مؤلفات مانويل خوسية كينتانا (١٧٧٢–١٨٥٧) Manuel Jose Quintana وخوان نارثيسو جاييجو Juan Narciso Gallego ١٧٧٧ – ١٨٥٣ ودوق ريباس (١٧٩١ – ١٨٦٥) Duque de rivas وخوسيه دىاسبرونثيدا (١٨٤٢–١٨٠٨) Jose de espronceda وخوسيه ثوريا (١٨١٧ – ١٨٩٣) Jose zorrilla حيث اهتم النقد بالكلمة ورنينها ، وبالاطناب في العبارات وتكرار المعنى بجمل متشابهة ولعمري ، ان هذا ليذكرنا بالسجع العربي والفواصل والخطابية في الشعر العربي(١) .

ولكننا لم نعد نجد من بين هؤلاء انفسهم من تمرد بشكل او بآخر على هذه المعايير فنرى الاخير منهم – ونعني به ثوريا – يكتب في اواخر حياته في ذكريات ايامه الخوالي قائلا « لقد تعلمت في ربيع شبابي شيئا من الصعب تنفيذه ، وهو فن الكلام كثيرا دون ان نقول شيئا ، وهو الفن الذي يسم شعرنا الغنائي كله بصفة عامة »(٢)

ولكن اكبر ثائر على هذه الخطابية – دون منازع – هو جوستافو ادولفو بيكير (١٨٣٦ – ١٨٧٠) Gustavo adolfo Becquer رائد الرومانسية الاسبانية

الذي راح يدعو الى الهمس في الشعر بحيث ينبع من النفس وصفاتها ، ومن الواضح ان هذه الدعوة كانت بتاثير الرومانسية الالمانية والانجليزية في « بيكير » ، هذا على الرغم من ان اديبا مثل خوان رامون خيمينيث (١٨٨١ – ١٩٥٧) يرى أن الخطابية قد استمرت في الذوق الشعري في اسبانيا دائما ، ولكن الذي لا شك فيه ان هذه التاثيرات البلاغية في الادب الاسباني كانت شديدة الوطاة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كما تبين لنا ذلك كتب تاريخ الادب التي تتحدث عن الفصاحة والبلاغة والتاثير الخطابي لشعر المدح والشعر الحماسي ، وغير ذلك من التعبيرات التي ندل خير دلالة على الذوق النقدي والابداعي في هذه الفترة .

ولكن نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين شهدتا حدثين كان لهما تاثيرهما الكبير على الادب والنقد في اسبانيا ، احدهما ذو طابع سياسي ، وهو هزيمة اسبانيا في حرب كوبا على يدي الولايات المتحدة الامريكية في عام ١٨٩٨ ، ففقدت بذلك اخر معقل لها في اعالي البحار ، وضاعت احلام اسبانيا العظمى نهائيا ، وساد جو من التشاؤم والياس وخيبة الامل بين ابناء ذلك الجيل ، ولكن كبار الاحداث تصنع عظماء الرجال ، فقد اجتمع لفيف من الادباء والمفكرين اطلقوا على انفسهم « جيل الثامن والتسعين » – وكانت حركتهم ثقافية فكرية سياسية ادبية – في محاولة لتخطي الكارثة، وتميزت هذه الجماعة بالتشاؤم والسخط على تلك الاحداث ، وعدم الرضى بالواقع انذاك في اسبانيا التي تتخلل جوارحهم وفكرهم ، وكان عليهم أن يجددوا روح اسبانيا من داخل انفسهم ومن داخلها ، فلجأوا الى الطبيعة الاسبانية يستوحونها ويبثونها مشاعرهم ، لجأوا الى ارضهم وامهم الطيبة : اسبانيا ، وقد ضمت هذه الجماعة اثورين Azorin وباروخا Baroja ومايثتو Maizto **واونامونو** Unamuno **وانطونيو ماتشادو** A. Machado ورامون دل بابي انكلان Ramon del valle inclan وانخيل جانيبيت Angel ganivet .

وكان الحدث الثاني في حركة التغيير في اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وصول الشاعر النيكاراجوي الكبير روبين داريو (١٨٦٧ – ١٩٦١) Ruben dario الى اسبانيا في ذلك العام الحرج عام ١٨٩٨ ليستقر فيها ، ومعه بدا تاثيره في اسبانيا بتلك التيارات الرومانسية والبرناسية الفرنسية التي كانت مصدر التجديد في ذلك الحين وسميت حركة روبين داريو « بالتجديدية » أو « الحداثة » Modernismo ، وكانت شائعة في امريكا اللاتينية ، ومعها تحولت هذه القارة من مرحلة الاخذ والتلقي من اسبانيا الى مرحلة العطاء ، وكانت الارض ممهدة لاخصاب التجديدين : الروحي والجمالي ، فاستقبله النقاد بالحفاوة حتى عد قدومه بمؤلفه « نثر دنيوي » بمثابة وصول قرن من الشعر الفرنسي الى اسبانيا(٣) .

لقد ساعدت « التجديدية » على ايقاظ الوعي الفني بصورة مثالية على طريقة الرومانسية الاوربية ، وتميزت كذلك بعدم الرضى بالواقع ، وبالطموح الى اقصى المراتب بحثا عما هو جميل ، ولكنها لم تنج من الالم الرومانسي الكوني ، اي التالم من اجل العالم كله والتشاؤم مما يسوده من انحطاط وتدهور ، اما من ناحية الموضوع الشعري فقد استخدمت اساطير العصور الوسطى– والميثولوجيا القديمة مع اشارات الى العصر الاسباني الذهبي والرومانسية الاوربية وخاصة الفرنسية .

واختلف النقاد حول هاتين الحركتين **« جيل الثامن والتسعين »** و **« التجديدية »** ، وهل تمثلان حركة واحدة ذات وجهين ام انهما مختلفتان على الرغم من اتفاقهما في

كثير من المواضع وخاصه بالنسبة لنظرتهما التجديدية؟(٤) ومن ثم كان هذا الخلط في بعض الاحيان بين الحركتين وممثليهما ، فاوناموثو يصنف مرة في هذه واخرى في تلك(٥) ، ولكن هناك من الشعراء والنقاد — مثل لويس ثيرنوزا — من رفض ان تكون التجديدية قد حملت الى اسبانيا تجديدا شعريا . فهل كانت هذه الحركة الادبية تجديدا شعريا بالفعل ؟ والرد على هذا السؤال لايتاتى لنا الا بدراسة « التجديدية الاسبانية » وحركة « التجديد » في اوربا وعقد مقارنة بين الاثنتين لمعرفة جوانب التاثير والتأثر ،لاشك انا سنجد بين التجديدية الاسبان والبرناس الفرنسيين شبها ، ففي كلتيهما — التجديدية والبرناسية — نرى المثال الجمالي الكلاسيكي، ولكن هذا لا يعني ان ثمة ملامح تجديدية في هذه الحركة يمكن الوقوع عليها في موسيقى اللفظة او الفكرة او بعض الصور المفردة .

وقد عد في اطار هذه التجديدية شعراء مثل الاخوين ماتشادو ، وباي انكلان وفرانثيسكو بيا اسبيسا Francisco villa espesa واوناموني .

وهكذا نرى انه قد نسب الى هذه المدرسة شعراء ومفكرون من المدرسة الاخرى ، ولكننا — الى جانب ذلك — نلتقي بمظاهر مشتركة بين هاتين الحركتين اللتين تعاصرتا ، بل ظهرتا في نفس العام ، ومنها عدم الرضى عما هو موروث ، والرغبة في خلق شيء افضل ، والنظر الى ما وراء الحدود القومية ، والعودة الى الماضي ، اما نقاط الاختلاف بينهما فكثيرة ، فحركة جيل الثامن والتسعين قضية وطنية اسبانية بينما كانت التجديدية قضية امريكية لاتينية ، احداهما تعتمد على التراث الاسباني ، بينما تسعى الثانية الى جلب التيارات الاجنبية ، والاولى توجهها فلسفة تحدد موضوعاتها ، بينما توجه الثانية نظرة جمالية تبدو الصناعة في لغتها وحساسيتها واضحة ، وقد ارتبطت الاولى بالنثر اكثر، بينما اعتمدت الثانية على الشعر ، والخلاصة ان اسلوب جيل الثامن والتسعين اسلوب اصلاحي بينما اتى اسلوب التجديدية ثوريا(٦) .

كانت هاتان هما الحركتان اللتان اثرتا في مجرى الحياة الادبية والنقدية في اسبانيا في مطلع هذا القرن ومغرب القرن الماضي ، وبهما انتقل النقد والادب الاسبانيان الى العصور الحديثة وعلى الرغم من ان هناك تصنيفات اخرى كثيرة للشعراء الذين تلوا هذه الحركة — وهم الذين لازال كثير منهم يعاصروننا — فان ابرز هذه الاتجاهات ما سمي فيما بعد بجيل السابع والعشرين او جيل العشرينات وهو جيل الشعراء الاساتذة ، فقد كان معظمهم اساتذة بالمعاهد والجامعات مثل بيدرو ساليناس Pedro salinas وخورخي جيين Jorge guillen وداماسو الونسو Damaso alonso ولويس ثيرنودا Luis cernuda وخيراردو دييجو Gerardo diego ، بل ان لوركا — وهو اكثرهم نبضا وشاعرية واغراقا في الفن واخلاصا له — كان يعد نفسه للتدريس بالجامعة ، وكان على هذا الجيل ان ينجو من القطبين اللذين يتجاذبانه مدرسة روبين داريو او « التجديدية » من جهة ، وتشاؤم جيل الثامن والتسعين من جهة اخرى وكان تتويج هذه النجاة وتحديد معالمها والوصول الى الطريق الثوري ، في ذلك اليوم الذي اجتمعوا فيه من عام ١٩٢٧ لاحياء ذكرى مرور ثلاثة قرون على وفاة شاعر اتسم بالصعوبة والتعقيد هو جونجورا، وكان اكتشاف جونجورا بمثابة اكتشاف للطريق ، فتحول هذا الشاعر الى رمز لابناء هذا الجيل الشاب الذي القى الضوء عليه وفك طلاسمه . اما ابناء الجيل السابق مثل خوان رامون خيمينيث واوناموني وباي انكلان والاخوان ماتشادو ، ورامون دى باستيرا ، فقد بقوا خارج الحلبة ، وكان جونجورا قد قسم الجيلين قسمة واضحة .

والى جانب ذلك كانت ثمة تيارات اخرى كثيرة(٧) ، لانتوقف عندها، فقدكان هدفنا بهذا العرض الى ان نضع خطواتنا الاولى على الطريق لنلقي نظرة متاملة على الموقف النقدي الحالي في اسبانيا .

١ — الاسلوبية :

ولما كان النقد يصاحب الابداع وينظر له فقد كان على هذا الجيل — جيل العشرينات — او ما اتخذ بعد ذلك اسم « جيل السابع والعشرين » — ان يقدم لنا ناقده الذى ينظر لفلسفة الابداع الادبي ويطبقها ، وكان الناقد هو ذلك الشاعر الاستاذ صاحب «أبناء الغضب» ، ورئيس المجمع اللغوي الملكي حتى الان ،**داماسو الونسو** .

وولد قبل بداية القرن الحالي بعامين سنة ١٨٩٨ ، اي في العام الذي شهد مولد جيل الثامن والتسعين السابق لجيله ، ومولد كبار ادباء جيل السابع والعشرين مثل **غارثيا لوركا** ، وبالرغم من بلوغه الثانية والثمانين من عمره فانه لا يزال يقوم بنشاطه العلمي الاكاديمي ورئاسة المنتديات الادبية والقاء بعض المحاضرات بين الحين والاخر .

لقد استطاع مؤسس هذه المدرسة ان ينضج في أتون فكره — على مدى اكثر من ربع قرن من الزمان — نظريته النقدية التي توجها ظهور كتابه الضخم « الشعر الاسباني — مبحث في المناهج والحدود الاسلوبية » في مايو من عام ١٩٥٠ .

وفي اكتوبر من العام التالي ١٩٥١ اعقبه بكتاب اخر بالاشتراك مع احد مساعديه الشباب في ذلك الحين هو كارلوس بوسونيو Carlos bousono الذي كتب بعض المباحث التطبيقية ـ اي التي تطبق نظرية الاسلوبية في النقد ، وكان عنوان الكتاب **« ستة مرافىء في التعبير الادبي الاسباني** (النثر ـ الشعر ـ المسرح) » .

ولكن ثمة مؤسس آخر لهذا المذهب هو **امادو الونسو** ـ شقيق داماسو ـ الذي وضع معه دعائم هذه المدرسة ، ولكن يد القدر لم تمهله فتوفي في اغسطس من عام ١٩٥٢ ، كما يشير الى ذلك داماسو حين كان يعد للطبعة الثانية من كتابه « الشعر الاسباني » سابق الذكر عام ١٩٥٢(٨) . وهو يذكره مرة ثانية(٩) ويشيد بجهوده في مجال « **الدراسات الاسلوبية** » مشيرا الى مقدمته لترجمة كتاب فرديناند دى سوسير
Ferdinand de saussure
فصل دراسي في علم اللغة العام
Curso de linguistica general. buenos aires, 1945.

ومن الغريب ان هذا الكتاب ملأ الدنيا وشغل الناس ، فمنه انطلقت ـ سواء بالتأكيد او بالمعارضة ـ كافة الدراسات الاسلوبية واللغوية والبنائية والسيميولوجية ، كما سنرى فيما بعد .

لم يكن داماسو يعرف ان منهجه هو المنهج الاسلوبي حتى راى بعض الدارسين ـ وخاصة الالمان ـ يصنفون نقده في هذا الاطار ، بل يعترف بانه يكره هذه التسمية وينفر منها ، وبالرغم من ذلك يبدو لنا ان هذه التسمية دفعته الى التنظير لنقده بوضع حدوده ومعالمه بعد ذلك ، فاختار منهجه الذي يقوم ـ اساسا ـ على الحدس والبداهة ، ولكنه يعتمد كذلك على التفرقة بين المصطلحات التي سبقه الى استخدامها سوسير ، وهي المدلول اللفظي Significante والمدلول المعنوي Significado

وبين خلافه مع منهج المعلم السويسري الذي يقول ان الرمز Signo يتكون من المفهوم Concepto + الصورة السمعية Imagen acustica ، وبما ان كلمة الرمز Signo تطلق في اللغة العادية على نفس الصورة السمعية Imagen acustica ، فلكي يتحاشى اللبس يطلق سوسير كلمة المدلول اللفظي Significante على الصورة السمعية Imagen acustica وكلمة المدلول المعنوي Significado على المفهوم Concepto ، وبذا فان الرمز Signo = المدلول اللفظي Significante المدلول المعنوي Significado .

هذه هي نظرية سوسير ، لنر الآن أوجه الخلاف بينها وبين الاسلوبية ، فالمدلول اللفظي عند داماسو الونسو هو في الوقت نفسه(أ) الصوت المادي Sonido fisico الذي هو (ب) الصورة السمعية (النفسية) Imagen acustica ، والسبب في ذلك بسيط هو ان الموقف اللغوي العادي اي في حالة الفاعلين التكلمين بين أن (أ) لا يوجد بالنسبة لهم ، فاذا قلت او سمعت كلمة « مائدة » فان ما ابثه او ما اتلقاه بحواسي هو (ب) اي الصورة السمعية Imagen acustica ، ولكن اذا نطقت الكلمة التي تعني « مائدة » بلغة لا افهمها فانني لا اتلقى سوى (أ) . وفي الظروف العادية تتطلب التفرقة بين الصوت المادي Sonido fisico والصورة السمعية Imagen acustica منظورا اعلى من الفاعل المشارك في الفعل اللغوي . واكثر ما يوضح التفرقة بين منهج سوسير والاسلوبية هو ان المدلول المعنوي Significado عنده هو المفهوم Concepto ، وان المدلول اللفظي ليس سوى حامل او ناقل للمفهوم ، وهي فكرة يصفها داماسو بانها فقيرة سطحية بعيدة عن الواقع اللغوي العميق ذي الابعاد الثلاثة ـ فالمدلولات اللفظية ـ حسب رايه ـ لا تنقل مفاهيم ، وانما وظائف مركبة غاية في الحساسية ، فالمدلول اللفظي Significante (الصورة السمعية) يبعث في المتكلم شحنة نفسية من نمط معقد تتكون عادة من مفهوم (وفي بعض الاحيان من مفاهيم ، وفي بعض الظروف بعينها لا يوجد بها مفهوم) بحب فجائي ، ومشاركات تلقائية عميقة غامضة (بصرية وحسية وسمعية ..الخ) ، وبالتالي فان هذا المدلول اللفظي Significante يحرك عددا لا حصر له من طبقات البناء النفسي لدى السامع الذي يتلقى ـ عن طريقها ـ الشحنة التي تتضمنها الصورة السمعية ، وهذه الشحنة المعقدة هي المدلول المعنوي Significado ، ولا يمكننا باي حال من الاحوال ان ننظر الى المدلول المعنوي بوصفه مفهوما وحسب ، ولكن يجب ان نلتفت جيدا الى كل هذه الطبقات ، فالمدلول المعنوي اذن مركب دائما ويمكن ان نميز في داخله سلسلة من « المدلولات المعنوية الجزئية » ، وكذلك يمكننا ـ اذا حللنا المدلول اللفظي تحليلا مشابها ـ ان نعتبره ايضا تركيبا يتكون من سلسلة من المدلولات اللفظية الجزئية(١٠).

وفي تحليله لكيفية وجود المدلولات اللفظية الجزئية التي تكون المدلول اللفظي Significante يركز داماسو على طريقة النطق والضغط على الحروف أو « النبر » وكيف ان المعنى يتحول الى النقيض لما يحمله منطق الكلام العادي المكتوب ـ الذي يعد ميتا على الورق ، فاذا نطق دبت فيه الحياة ـ بطريقة التنغيم والنبر والتضخيم والترقيق ، وتقسيم المقاطع ، والوقوف عند منتصفها ، او اتمامها ، ولعل هذا يذكرنا ـ الى حد ما ـ بالخبر

والانشاء وتقسيم البلاغة العربية للكلام الى جملتين خبرية وانشائية ، فاذا قلنا ـ محاولين ترجمة المثال الذي يسوقه داماسو الونسو نفسه ـ « كانت الفتاة طيبة »(١١) فقد تكون الجملة مجرد اخبار بان الفتاة كانت طيبة ، وقد تكون استهزاء وسخرية اذا ضغطنا على بعض المقاطع اثناء الكلام ، كنطق المقطع الاخير بصورة ساخرة مطولين المد في « ياء » « طيبة » ، واذا ضغطنا على كلمة « فتاة » ونطقناها بهذه الصورة تحولت الجملة لتعني شيئا اخر وهو انها لم تكن « فتاة » أو لم تكن « عذراء » .... الى اخر هذا العدد الذي لا حصر له من المدلولات اللفظية التي يتضمنها مدلول لفظي واحد ، ومن هنا تؤثر هذه المدلولات ـ بشدة ـ على قيمة « المفهوم » في الكلمة او الجملة .

والمفهوم Concepto عنده ليس ما نطلق عليه المدلول المعنوي Significado ، فالمدلول المعنوي هو حدس ينتج تعديلا آنيا عنيفا مرئيا تقريبا بواسطة بعض طبقات النفس أو جميعها، أما المدلول اللفظي Significante فلا يعني « اللفظة » او « الكلمة » ، فالكلمة هي « الرمز » Signo الذي يتكون من المدلولين اللفظي والمعنوي ، وبهذا يدخل المقطع والحروف المتحركة والساكنة والنبر وتغيير النغم طالما كانت هذه العناصر تعبيرية ، وكذلك يدخل حجم العمل الادبي سواء كان بيتا او مقطعات او قصيدة او اجزاء منها ، فكلها مدلولات لفظية لكل منها مدلولها المعنوي الخاص .

اما الشكل Forma فلا يؤثر على المدلول اللفظي وحده ، ولا على المدلول المعنوي وحده ، ولكن على العلاقة بينهما ، ومن ثم فان الشكل يتخذ بعدين : « الشكل الخارجي » وهو العلاقة بين المدلولين : اللفظي والمعنوي من منظور الاول الى الثاني ، ولكن اذا كانت هذه العلاقة على العكس ، اي من منظور الثاني الى الاول ، من المدلول المعنوي الى المدلول اللفظي ، فهذا ما يسمى « الشكل الداخلي » ، وهذان هما الجانبان اللذان يرى داماسو الونسو ان اسلوبية المستقبل ينبغي ان تقوم عليهما ، ذلك ان اغلب دراساته في هذا الكتاب قامت على المنظور الاول « الشكل الخارجي » نظرا لصعوبة الثاني ، وبالرغم من ذلك فان بعضها قام على هذا النمط الثاني(١٢) . اما امادو الونسو شقيق داماسو فقد خصص كتابه الذي نشر في يناير عام ١٩٥٥ ، اي بعد وفاته ، وضم آراءه النقدية حول « **الاسلوبية** » ، خصصه لهذا الموضوع « : **المادة والشكل في الشعر** » ، وتحدث في بدايته عن الاحساس والحدس في الشعر الغنائي عند الكلاسيكيين والرومانسيين والسرياليين ، ثم المثال الكلاسيكي لشكل الشعر ، والمثال الفني للغة والالقاء على المسرح ، وخص « الاسلوبية » بمباحث نظرية منها رسالته الى الفونسو رييس Alfonso reyes حول «الاسلوبية» ، والتفسير الاسلوبي للنصوص الادبية ،

ثم انتقل الى تطبيق هذا على شعر لوبي دى فيجا Lope de vega ثم ثيرفانتيس Cervantes في « الدون كيخوتي » او « دون كيشوت » كما عرفه العرب ، ثم تناول بنيتو بيريث جالدوس B. perez galdos ورامون دل بايي انكلان Ramon del valle inclan وخورخي جيين Jorge guillen ولم يكتف بهذا فراح يطبق اسلوبيته على المصادر الادبية عند روبين داريو وميجيل انخيل وغيرهما من شعراء امريكا اللاتينية وادبائها مثل بول جروساك Paul graussac والفونسو رييس A. Reyes وحورخي بورخيس قصاصا ، وادوارد ماييا Eduardo mallea وادواردو جونثاليث لا نوثا Eduardo gonzalez lanuza (١٣)

وبعد الحديث عن « الشكل الخارجي » في الشعر ، يلي ذلك اول اقتراب من العمل الادبي يمارسه القارىء الذي كتب العمل الادبي من اجله ، وليس من اجل النقاد والملقين والشراح ، وهنا تبرز فكرة داماسو الونسو عن الحدس الذي ينقسم الى حدس فني ، واخر علمي ، فالحدس الفني يتخذ صورة الحلم ، فالقارىء يعرف انه يحلم ، وهو حدس الفنان الذي يمزج في مخيلته ـ بحرية ـ الوقائع بحيث تكون واقعا مزيفا ، وهذا هو الحدس الخيالي ، انه تلك الارادة التي تلون الصورة بالمشاعر ترغيبا وتنفيرا ، وهذا هو الحدس التأثيري ، اما النوع الاخر فهو الحدس العقلي الثقافي ، وليس خياليا او تأثيريا ، وبعد ذلك هناك الحدس الجزئي والحدس الشامل . فالجزئي ما يحس به القارىء حين يبدأ قراءة العمل الادبي في جزئياته ، ولكن الحدس الشامل ، يأتي في اطار العمل في مجموعه العضوي .

اما المنطلق الثاني لتناول العمل الادبي والاقتراب منه فهو منطلق الناقد ، فالقارىء العادي لا يمكنه الاجابة عما اذا سألناه : لماذا اعجبه ـ او لم يعجبه ـ العمل الادبي ؟ فهو لا يستطيع أن يفسر ردود الفعل التي أحدثها الفن في نفسه ، لقد شعر باللذة وحسب ، أما هذا الكائن غير العادي ـ ونعني به الناقد ـ فليس لديه الانطباع القوي الحاد وحسب ، ولكنه يستجيب امام الحدس الابداعي ، وقوة الانطباع هذه يجب ان تتواصل في داخله مع مقدار المبدعين الشعراء التعبيرية ، فالقراءة يجب ان تثير في الناقد احداسا عميقة خالصة تشمل العمل الفني كله ، وللناقد كذلك قدرة تعبيرية على العطاء والتوصيل السريع لهذه الاحداس التي يتلقاها ، وهذه هي مهمته(١٤) ، فالناقد يميز العمل الادبي الاصيل من الزائف و « المهمة الاولى للناقد تكمن في تمييز العمل الادبي الاصيل وتضعه في جانب ، بينما تضع في الجانب الاخر شبيهه الضحل المصطنع »(١٥) وهو في هذا يقترب بشدة من مصطلحات البلاغة العربية ، بل من التعريف اللغوي لكلمة النقد ـ كما تعلمناه صغارا ـ بحيث كانت تطلق على « نقد

الصحيح من الزائف من الدراهم » .

والمنطلق الثالث لتناول العمل الادبي يكمن في امكانية التحليل العلمي للظاهرة الفنية ، اي : الوصول الى وضع اسس « **لعلم الادب** » ذي قوانين وقواعد علمية ، وبما ان الامر من الصعوبة بمكان فانه يبدو ـ في كتابات داماسو الونسو دائما ـ املا براقا يرنو اليه من بعيد ، ولكنه يقترب منه عن طريق « الاسلوبية » التي يرى انها تبدو يوما بعد يوم تقدما نحو علم حقيقي للادب ، وهو يسميها تقدما نحو هذا العلم لانها بحث في الاسلوب والمنهج ، وليست علما ، وعندما تكتسب التنظيم الحقيقي ستنتقل من مرحلة الرغبة الى مرحلة الوجود الفعلي ، ولكن امادو يطلق عليها دون تحفظ « علم الادب » وكان هذا الامل قد تحقق بالفعل .

ولما كان هدف « الاسلوبية » الحقيقي هو دراسة العلاقات المتبادلة بين المدلولين : المعنوي واللفظي عن طريق بحث مسهب لجميع العناصر اللفظية والمعنوية ، فقد اراد داماسو ـ تأسيسا لعلم الادب ـ ان يعطينا هذا المثال في تحليل قصيدة كتتابع مؤقت لاصول (المدلول اللفظي)، وتتابع اخر مشابه ذي مضمون روحي (المدلول المعنوي)، فالمدلول اللفظي هو تعديل للعالم المادي يمكن قياسه وتسجيله بدقة تامة (سلسلة من الاصوات ، لها مدتها وشدتها ومداها وجرسها) ، ومن هنا يكون المدلول اللفظي كاي شيء اخر مما تدرسه العلوم الطبيعية الفيزيقية . اما المدلول المعنوي فهو (عن طريق المدلول اللفظي) ـ تغير يطرأ على حياتنا الروحية ، ويمكننا تحليله بطريقة تقريبية ، لان ما نستوعبه مباشرة هو تعقيده الشديد ، فالمدلول المعنوي ـ حتى في ابسط قصيدة ـ عالم في حد ذاته ، وتكون مهمة الاسلوبية الاولى محاولة اجتياز هذا العالم عن طريق المدلول اللفظي .

والمدلولان اللفظي والمعنوي عالمان معقدان مركبان من (ع) من العناصر مرتبطة بـ (ع) من الثنائيات ، عنصرا بعنصر ومكونا بمكون ، فاذا اطلقنا على مدلول لفظي ا (بحيث تتكون عناصره من ا١ ، ا٢ ، ا٣ ، اع) ، وعلى مدلوله المعنوي ب (بحيث تتكون عناصره من ب١ ، ب٢ ، ب٣ ، بع) فان النص الكامل اـ ب يعني وجود سلسلة من (ع) من النصوص التي انتظمت العقد ، اي عدد من العناصر :

ا = ا١ ا٢ ا٣ .... اع

ب = ب١ ب٢ ب٣ .... بع

ونحن ايضا آلة مسجلة ـ غاية في الحساسية والتعقيد ـ تسجل المدلول اللفظي واثره الذي يطبعه فينا هو على وجه التحديد ، اي المدلول المعنوي ، وهذا الطبع او التسجيل يكون حدسيا ، فالعنصر الصوتي سواء كان فونيما او مجموعة قصيرة من الفونيمات مثل ا ٧ فانه يثير فينا حدس ب٧ . ولكن هذا تبسيط للفكرة وتزييف لها اذا تخيلنا العلاقة بين المدلولين : اللفظي والمعنوي في الشعر كسلسلة من الثنائيات المستقلة ، فهي تعتمد بعضها على البعض فيما بينها .

وهناك الى جانب هذه الروابط الراسية شبكة من العلاقات الافقية التي تربط فيما بينها ثنائيات مختلفة ذات ترتيب مختلف ، فالرباط بين ا ٧ ـ ب ٧ ليس له قيمةمستقلة ، ولكنه مرتبط بـ ا ٦ ـ ب ٦ ، ا٨ ـ ب ٨، ا٥ ـ ب٥ ، ا٩ ـ ب٩ .... الخ في سلسلة لا تنقطع ، فالقصيدة تتكون عضويا من سلسلة من الروابط الراسية والافقية ، وهذا يضم في النهاية ذلك السر المستغلق على الفهم ، سر الشكل الشعري(١٦) .

وقد شرح داماسو الونسو هذه النظرية في كتابه « الشعر الاسباني .. » ثم عاد ليؤكدها في كتابه الثاني « ستة مرافيء في التعبير الادبي » تحت عنوان « المجموعات المتشابهة » و « المجموعات في نظام تسلسلي » ضاربا لذلك الامثلة من الشعر ، وانها لتذكرنا ـ ودائما ما تذكرنا هذه النظرية ـ بفكرة الفواصل في نثر اللغة العربية ، ولزوم ما لا يلزم في شعرها(١٧) .

واخيرا تفرق ـ بل ، وتجمع ـ الاسلوبية بين عناصر ثلاثة التأثيري Afectivo ، والتخييلي Imaginativo والمفهوم Concepto فالتأثيري هو الذي يلف كل شيء ويغمره بهذه الروح السرية ، ولكن الخطأ كل الخطأ في اعتباره كل شيء في العمل الفني ، ومع ذلك فهو الذي يثير فينا الحواس عن طريق « الصورة » ايا كانت سمعية او حسية او بصرية ـ او عن طريق الشم ... الخ ، ولكن الفرق بين التأثيري Afectivo والتخييلي Imaginativo يكمن في ان الاول يثير فينا طبقات اختيارية ارادية (وان كانت ارادة او اختيارا خاصا) ، ويثير فينا الثاني اي التخييلي Imaginativo صورا متصلة بالحواس .

اما العنصر الثالث ، « **المفهوم** » Concepto فمجهول عند الدارسين لانهم يضمونه الى « النحو » بينما يخلطون بين الاول والثاني في الدراسات الاسلوبية ، ولكن الحقيقة ان هذه العناصر الثلاثة لا تنفصل في دراسة العمل الادبي ، فكلها تتضافر في فهمه وتحليله ودراسة وليس هناك عنصر تأثيري او تخييلي دون مفهوم منطقي كما انه ليس ثمة مفهوم منطقي دون مشاركة العنصر التخييلي وتلوينه بالعنصر التأثيري فليست هناك مادة بلا شكل(١٨) .

والى جانب هذا الدرس النظري مزج داماسو بين النظرية والتطبيق ، بل قام بدروس تطبيقية كاملة في كتابيه « الشعر الاسباني .. » و « ستة مرافيء في

التعبير الادبي »، فقام بتطبيق هذه النظرية على غارثيلاسو دي لابيجا Garcilaso de la vega في دراسته « غارثيلاسو روحدود الاسلوبية » ، ودرس « الشكل الخارجي والداخلي عند فراي لويس دي ليون » ، و « سر الصنعة في شعر سان خوان دي لا كروث » و « جونجورا » و « لوبي دي فيجا ورمز البروك » و « النزعة التأثيرية في شعر كيبيدو » Quevedo و « التتابعية في بناء مسرح كالديرون دي لاباركا » . اما كارلوس بوسونيو الذي شاركه في الكتاب الثاني ــ كما ذكرنا ــ فقد درس « المجموعات المتوازية عند بيكير » و « التتابعية في بناء مسرح كالديرون دي لاباركا » . اما

٢ ــ التعبيرية :

ليس مقصودنا بهذه الكلمة ان نكثر من التصنيفات والمذاهب النقدية ، وليس المقصود ايضا الاشارة المباشرة الى نظرية « التعبير » الرومانسية التي عرفت في اوربا ، وليس الهدف كذلك ان نقصر « التعبير » على اشكال معينة من الفن ــ فكل فن يحتوي على قدر من « التعبير » وان تفاوت قلة وكثرة ــ ولكن الهدف المقصود بهذا التحديد هو حصر نظرات نقدية معينة وتاطيرها حسب وجهة نظر ناقد معين ، والمسؤولية في هذا التحديد تقع على عاتقه وحده ، لا علينا معه .

لقد راى صاحب هذه النظرية كارلوس بوسونيو الذي اشرنا اليه من قبل وذكرنا دوره في دراسات تطبيقية الاسلوبية(٢١) في خطوطها الرئيسة ــ وفيه يجلي لنا سر تلك النظرية ــ ان يضم آراءه النقدية حول الشعر ، وتطبيقاته العملية في كتاب حمل عنوان **« نظرية التعبير الشعري »**(٢٠) ــ وان كان بعض ذلك كثيرا ما ياتي في اطار الاسلوبية(٢١) في خطوطها الرئيسية ــ وفيه يجلي لنا سر الظاهرة الشعرية التي بهرته ، فيراه في « التوصيل » توصيل المضمون الذي ابدعه خيال الشاعر عن طريق لغة تصويرية تخييلية ، وهو يرى ان الشعر يؤثر في المتلقي عن طريق بعض الاساليب البلاغية التي تعدل ــ بشكل ما ــ لغة الحياة اليومية المبتذلة ، وهي اساليب بلاغية يجهلها الدارسون التقليديون ، فليس هناك شعر مفسول مباشر عار من البلاغة ، وفي هذا الاطار يفرق بين استخدام البلاغة قديما وتطوير الاساليب البلاغية حديثا . ويطبق نظريته على شعر خوان رامون خيمينيث وغارثيا لوركا ، ويفرق كذلك بين الصورة التقليدية وما يسميه بالصورة الايحائية او صورة الرؤيا ؛ ففي هذه الصورة نجد ان (ب) يفصح عن بعض خصائص (أ) مثل ا١ ، ا٢ ، ا٣ ، وان صورة تعتمد اساسا على الحقيقة الواقعة ا تعرب رمزيا عن سمات حقيقية مختلفة هي او ، الى اخر تقسيماته للصور الايحائية ، ويتابع التفرقة بين التطور البلاغي في الصورتين التقليدية ، ومقابلتها الايحائية مطبقا ذلك على امثلة من شعر خوان رامون خيمينيث ، ويحدد مفهوم الايحاء او الرؤيا وسماته التي ينتج عنها ان خصيصة غير حقيقية نسبت الى (أ) يمكنها ان تفصح عن شيء مثل ا١ ، ا٢ ، ا٣ ، ليس من أ ، وانما من حقيقة اخرى مختلفة هي او ويجد تطبيق ذلك عند روبين داريو وانطونيو ماتشادو وخوان رامون خيمينيث .

والتعبيرية عند كارلوس بوسونيو لا تستبعد الرمز، فتحدده وتقسمه الى : بسيط ومركب ، وتفرق بينه وبين الصورة الايحائية او الرؤيا ، وقد خص المؤلف الرمز بكتاب منفرد ــ الى جانب تناوله في كتابه العالم عن نظريته هذه ــ درس فيه الرمز ابداعا وتقنية وتأثيرا في المتلقي ، وقد هيمن عليه في كل ذلك فكره النقدي والتأثير الاسلوبي والدرس السيكولوجي للفن .

وانقسمت نظريته الى جانبين يقوم احدهما على القانون الجوهري ، في دراسة الشعر، ويقوم الثاني على العرضي ــ او بتعبير اخر يبسط الامور ــ على الجوهر والعرض ، او المضمون والشكل .. الى اخر ذلك من المصطلحات التي قد يقترب بعضها من البعض لكنها ليست متساوية تماما .

وقد تضمنت هذه النظرية تفصيلات كثيرة ، بعضها يدخل في اطار التعريفات المتكررة كتعريف الشعر والفن ، ويبرز بعضها اكثر جدة كالحديث عن تاريخية الشعر والتصور التاريخي للاصالة ... الخ ، وكلها امور يتطلب التوقف عندها ، اطالة لا يسمح بها هذا المجال ، وربما عدنا الى الموضوع منفصلا لايفائه حقه فيما بعد .

٣ ــ السيميولوجية :

يأتي النقد « السيميولوجي » أو « السيميوطيقي » في اطار الحركة البنائية بصفة عامة مرتبطا بالشكلية الروسية وسائرا في اتجاه ما يسمى بالنقد الجديد ، ولا يمكننا ان نتحدث ــ في هذا المجال ــ عن اصالته في اسبانيا ، فهو حركة جديدة وردت اليه من اوربا وخاصة فرنسا حيث له رواده الذين قاموا بتطبيقه في مجال الادب مثل **رولان بارث** Roland barthes تيزفتان **تودوروف** Tzvetan todorov وجوليا كريستيفا Julia kristeva ، لكن اهم مؤلفين في السيميولوجية يعزى احدهما الى بيير جيرو Pierre guiraud ، وثانيهما لجورج مونين Georges mounin .

اما اذا اردنا ان نتحدث عمن يترسمون خطى هذه النظرية في تقدهم نظرا وتطبيقا ، فليس علينا الا ان نترك الكلمة لاحدهم وهو **خوسيه روميرا كاستيلو** Jose

لكي يعدد لنا اسماءهم ومؤلفاتهم ، romera castillo يقول كاستيو « يجب ان نبرز في المقام الاول اسم انطونيو بريتو antonio prieto رائد هذه الانشطة في مؤسساته التربوية ودور النشر ، فقد حمل على عاتقه هذه المهمة في جامعة مدريد المركزية Universidad complutense ودار النشر بلانيتا (مبحث سيميولوجي للانماط الادبية . برشلونة ــ بلانيتا ، ١٩٧٢ ، وتصريف الرواية ــ برشلونة ، بلانيتا ، ١٩٧٥ ، الى جانب دوره في نشر مجلة بروهيميو Prohemio التي تمثل تقدما ثقافيا) ، وهناك ايضا **بيلار بالومو** Pilar palomo بدراساتها عن **مسرح أونامونو** وعن الرواية (رواية البلاط ــ برشلونة ، طبعة بلانيتا اونيفير سيدار ١٩٧٦ . ولوثيانو غاثيا لورينثر Luciano garcia lorenzo وخورخي اورريتا ...الخ بمؤلفاتهم حول المسرح (في مجلد يجمع هذه الدراسات بعنوان السيميولوجية في المسرح . برشلونة ، بلانيتا ، ١٩٧٥) وبيدرو سيمبيري Pedro sempere بدراساته عما يتفرع عن الادب (انظر السيميولوجية في «التعاسة» ، اللغة والايديولوجية في الرواية المصورة ، مدريد ، فيلمار ١٩٧٦) ، وميكيل دى موراجاس سبا Miquel de morgas spa (السيميوطيقا وفن الاتصال بالجماهير ، برشلونة ، بينينسولا ١٩٧٥) .. الخ . اما الدكتورة ماريا دل كارمن بوبيس نابيس Maria del carmen bobes naves التي تشغل كرسي الاستاذية في النقد الادبي بمدينة اوبيدو Oviedo حاليا ، وكانت من قبل تشغل هذا المنصب في جامعة سانتياجودي كومبو ستيلا S.de compustela فقد قامت بالاشراف على المجموعة التي نشرت في مجلد « حول » النقد السيميولوجي ضمن منشورات جامعة سانتياجو ١٩٧٤ ، وهي احد اهم الشخصيات التي تمثل هذا الاتجاه النقدي (انظر مؤلفاتها : السيميوطيقا كنظرية لغوية ، مدريد ، جريدوس ١٩٧٤ ، والنحو في « النشيد » تحليل سيميولوجي ، و « التركيب الروائي في بعض امثلة الكونت لوكانور » في مجلة بروهيميو Prohemio ٢/٦ ــ ٣ سبتمبر ــ ديسمبر ١٩٧٥ ص ٢٧٥ ــ ٢٧٦ ، الى جانب دراساتها التي تعدها عن بيلارمينو وابولينو لبيريث دي ايالا Belarmino Y apolino Perez de ayala كذلك بدا الاستاذ مانويل البار Manuel alvar يهتم بهذا النمط من النقد الادبي كما اعرب عن ذلك في خطاب انضمامه الى المجمع اللغوي الاسباني الملكي حول شعر خورخي جيين Jorge guillen وفي بلنسية بقسم اللغة الاسبانية وآدابها ــ الذي يراسه انخيل رايموندو فيرنانديث اي جونثاليث ــ تجري دراسات في النقد السيميولوجي يقوم بها الاساتذة خوان اوليثا Juan oleza وخينارو تالينس Jenaro talens وتوماس ايرنانديث Tomas hernandez وخوسيه روميرا كاستيو Jose romera castillo ، وقد انشئت سلسلة حديثة للمطبوعات خصصت لطبع اعمال من هذا النمط النقدي (نشر منها مثلا لخوسيه روميرا كاستيو « النحو النصي » ، معالجة سيميولوجية ل «زمن الصمت» بلنسية ، جامعة بلنسية ١٩٧٦ ، العدد الثاني ، المجموعة المشار اليها) والى جانب هذا كله تضاف المجهودات التي قام بها معهد التقنيات التربوية بمدريد وبعض المعاهد التربوية في بلنسية على سبيل المثال ، وفيما يشار كل ما خصصه هذا النقد للمعاهد التربوية التي تنتشر في جميع ارجاء اسبانيا ، ولا زلنا ننتظر الكثير مما سوف تقوم به في المستقبل »(٢٢) .

وقد نشرت بعد كتاب روميرا كاستيو الذي صدر في عام ١٩٧٧ عن التعليق السيميولوجي على النصوص الادبية عدة مؤلفات بعضها للدكتورة كارمن بوبيس نابيس مثل « التعليق على النصوص الادبية » دار نشر كوبسا بجامعة اوبيدو Oviedo ١٩٧٨(٢٣) ، وعن نفس دار النشر الجامعية باوبيدو نشر خواكين كانوا كتابه حول « السيميولوجية في الكوميديات المتوحشة » بلانيتا ، جامعة اوبيدو عام ١٩٧٧(٢٤) . ولم يذكر خوسيه روميرا كاستيو الكتاب الذي اشترك فيه مع خينارو تالينس وانطونيو تورديرا وبيثنتي ايرنانديث استيفي عام ١٩٧٨ في مطبوعات كاتيدرا بعنوان « عناصر للسيميوطيقا في النص الفني »(٢٥) ، وكذلك كتاب خوسيه دومينجيث كاباردس « مقدمة الى التعليق على النصوص الادبية » . ظهر في سلسلة تنشرها وزارة التربية والعلم ــ المعهد القومي لعلوم التربية . مدريد ١٩٧٧ . هذا الى جانب الكتب التي لعلها صدرت ولا علم لنا بها.

هذه نظرة عامة على النقاد الاسبان الذين يتخذون من السيميولوجية هاديا في نقدهم ، بقي ان نعرف شيئا عن هذه النظرية ، لقد ذكرنا في بداية حديثنا عنها انها تاتي في اطار البنائية ، ولاشك ان ذلك يعزى الى انها استقيت هي والبنائية من مؤلف واحد ، ونقصد به كتاب سوسير « فصل دراسي في علم اللغة العام » الذي سبق ان اشرنا اليه ، ولكن هذا من مجرد التوافقات النظرية ، فثمة مواضع اخرى مشتركة بينهما ، وقد شغل النقاد بهذه القضية ، وارادوا التفرقة بين السيميولوجية والبنائية ، فقال البعض ان عبارة « النقد البنائي » تختص بالبنى المتفردة ، اي الاعمال الادبية ، اما النقد السيميولوجي فيطلق على وصف بعض الانماط الادبية المتجانسة ،

بمصطلحات سوسير ، تطلق الاولى على الكلام Parole والثانية على اللغة Langue وليس هذا من الصحة في شيء ، فمن الخطأ ان نضع علما مثل السيميولوجية في مواجهة منهج استوحي من مبادىء معرفة بعينها مثل البنائية ، كما أن التفرقة بين البنائية والسيميولوجية تعود الى مرحلة التحذلق في البنائية ، فليس بالامكان دراسة احداهما دون الاخرى ، والحل الصحيح . اذن ـ كما يرى خوسيه روميرا كاسنيو ـ ان يظل هذا التقارب والانفتاح بين البنائية والسيميولوجية لتقوم الاخيرة بمنح الاولى بعض المعايير المنهجية وخاصة تخطيط النظم والقوانين التي لا يمكن فهم الظاهرة الادبية بدونها ، بينما يحاول النقد البنائي من ناحيته ان يجد بطبيعته الرسالة في القوانين فيزود السيميولوجية بالحدود التي يمكن بها اعتبار عالم الادب نظاما من الرموز الاشارية(٢٦) .

وثمة قضية اخرى في اطار هذه التعريفات ، وهي قضية التسمية فهل تسمى سيميولوجية ام سيميوطيقا ؟(٢٧) ، ذلك ان احد المصطلحين استخدم في اوربا مقتفيا مصطلح سوسير ، بينما شاع الثاني في الولايات المتحدة الامريكية طبقا لتسمية بيرس Peirce وقد قررت لجنة دولية اجتمعت في يناير عام ١٩٦٩ في باريس ترجيح كفة « السيميوطيقا » Semiotica دون ان تلغي تماما صلاحية المصطلح الاول(٢٨) .

بقيت لنا كلمة صغيرة عن هذا المذهب النقدي(٢٩) ، فالسيميوطيقا او السيميولوجية تنظر الى العمل الادبي على انه نظام من الرموز المستقلة ، وتحاول تفسيرها لتصل في النهاية الى الانماط الادبية عن طريق الرموز اللغوية ، وهي تؤمن بتعدد طرق تفسير العمل الادبي والدخول اليه، وبذلك تتغاير هذه المداخل من عمل الى آخر ، ومن نمط الى اخر ، وتسمح بأكثر من قراءة واحدة للعمل الادبي فهناك كثير من المعاني التي يمكن ان نسميها المعاني الثانية التي تضاف الى المعاني الاولى ، او ـ اذا شئنا الدقة ـ المعنى الذي يقتضيه التركيب اللغوي ومن ثم تعتمد النظرية على الافتراض او التنظير والاستخلاص الذي يقوم على قاعدة تجريبية يمكنها ان تجيز هذا الافتراض او تلغيه، ولدينا في هذا الصدد ثلاثة مستويات ، يضمن المستوى الاول مجموعة من الافتراضات المسبقة التي ترتبط عن طريق مجموعة من الافتراضات المتوسطة ـ وهي تمثل المستوى الثاني ـ ببعض المقولات او التعبيرات التي تشير الى انتاج فني بعينه ، وهذا هو المستوى الثالث . ففي المستوى الاول (ل ن) اي اللغة النظرية يمكن وضع التعبيرات المتعلقة بنظرية الفن بصفة عامة ، وفي المستوى الثاني تجد مكانها جوانب النظرية التي تشير الى افعال فنية بعينها ، ادبية كانت او مسرحية او سينمائية او موسيقية ... الخ ، وكذلك في داخل كل فعل فني ما يتعلق بما يسمى الانواع : الرواية والشعر والسوناتا والسيمفونية واللوحة ... الخ ، واخيرا فان كل ما يشير الى نقد محدد لبعض النصوص الخاصة ينتمي الى المستوى الثالث (ل م) لغة الملاحظة(٣٠) .

اما طرق تفسير العمل الادبي تبعا لهذا المنهج فقد تفاوتت مستوياتها ، واختلفت تعريفاتها ، فبينما ذكر البعض لها ثلاثة هي: النحوي الذي يدرس علاقة الرموز بعضها ببعض ، والسيما نطيقي او المعنوي الذي يدرس علاقة الرمز بالموضوع ، والبراجماتي او العملي الذي يحلل العلاقة بين الرمز والذات ، ذكر البعض الاخر ان السيمانطيقي اوالمعنوي يدرس المضمون الذي تقدمه الرواية وتثيره، وان النحوي يحلل علاقات الوحدات التي تكون الرواية، وان الثالث ـ وهو يسميه الفعلي ـ يختبر جملا بعينها يصل اليناعن طريقها تكوين الرواية، اما روميرا كاسيتو فيقيم تحليله السيميولوجي على اساس ثلاثة مستويات اخرى تختلف عن سابقتها هي : المستوى الاول : النحوي الصرفي الذي يحدد عدد الوحدات التي تكون البناء العام (النص او العمل الذي نتناوله بالتعليق) وكذلك كيفية ارتباط هذه الوحدات بعضها ببعض ، فالكم اولا يليه البناء والتركيب ، وفي المستوى الثاني ـ السيمانطيقي او المعنوي ـ سوف نقرر في المرتبة الثانية الرموز المعنوية التي يتضمنها النص الادبي بصورة ظاهرة او مستترة ، وفي المستوى الثالث ـ البلاغي ـ سوف تدرس اخيرا ـ جميع المصادر ـ وخاصة اللغوية ـ التي يستخدمها المبدع ليحقق الاتصال بينه وبين القارىء(٣١) ، اماخينارو تالينس فيعتمد من هذه المستويات جميعا اثنين فقط يضع تحتهما كل وسائل التحليل هما المستوى البراجماتي او العملي التفسيري ثم المستوى السيمانطيقي او المعنوي الذي يضم اليه المستوى النحوي(٣٢) .

واذا كان لنا ان نذكر في هذا المجال بعض ما كتب مستخدما اسلوب « البنائية » بصفة عامة ، فاننا نشير اشارة سريعة الى كتاب انطونيو رودريجيث المودوبار « بنية الرواية البورجوازية »(٣٣) ، وهو الموضوع الذي تقدم به لدرجة الدكتوراه ، وعرض فيه للبنائية نظريا متلمسا منهجها ومؤرخا لها ولروادها وتنظيرهم لها على اساس وجهة النظر الاجتماعية والاشتراكية ، ثم عمليا ، حيث طبق النظرية على بناء الرواية عند **اليخو كاربينتيير** متتبعا اياه في بحثه عن اصول البنائية ، متناولا ايديولوجية ثم الجوانب المعجمية والبلاغية .

وفي اطار البنائية ايضا يأتي كتاب المؤلف التشيلي فيليكس مارتينيث بوناتي عن « بنية العمل الادبي » الذي تناول فكرة البنائية بصفة عامة(٣٤) .

ونشير في هذا المقام كذلك الى من تناولوا الجانب الاجتماعي في الادب او وظيفته الاجتماعية مثل : ريكاردو

مولينا في كتابه « **الوظيفة الاجتماعية للشعر** »(٣٥) ، وان كان قد ارخ للشعر بما يشبه الاسطورة في عصر ما قبل التاريخ او ما قبل الادب ، ثم تتبع الشعراء من كلاسيكيين وهيلينيين ورومان في العصور الوسطى حتى العصر الحديث ، اما كانديدو بيريث جايبجو فمؤلف كتاب « الادب والمضمون الاجتماعي »(٣٦) الذي جعل فيه الادب اجتماعا والاجتماع ادبا دارسا المضمون الاجتماعي في الادب والادب في الاطار الاجتماعي ، وهي دراسة اكثر جدية من سابقتها .

٤ ـ فن الشعر ، أو نظرية الأدب :

عندما نتحدث عن فن الشعر سرعان ما يقفز الى الذهن اسما علمين كبيرين نظرا للادب هما : **ارسوطاليس وهوراس** ، ومع ذلك فان العودة الى استخدام هـذا المصطلح لا تعني العودة الى احياء تلك المفاهيم الارسطية تماما ، وانما جاءت هذه العودة الى استخدام كلمـة « بويطيقا » في اواخر الخمسينات واوائل الستينات حيث القى رومان جاكوبسون Roman jacobson بحثه الشهيرعن اللغويات وفن الشعر Linguistics and poetics في مؤتمر عقدته جامعة اينديانا بالولايات المتحدة حول مفهوم الاسلوب في نظم مختلفة جاءت لتعني شيئا جديدا كل الجدة او ـ بمعنى اخر ـ لتدخل في اطار البنائية ، وعلى وجه التحديد السيميولوجية والنحو التوليدي ، وتركزت حول لغة الفن حتى ظن البعض انها امتداد للبلاغة القديمة ، ولكن فن الشعر الجديد الذي يحاول ان يدرس العمل الادبي في ذاته دون اهمال الجوانب الاخرى فيه ـ اجتماعية كانت او نفسية او جمالية ـ ليس الا مصطلحا يحاول ان يحل محل ما يسمى « نظرية الادب » Theory of literature ، وهو يطمح الى عزل الظاهرة الادبية لدراستها في ذاتها ـ كما ذكرنا ـ تفاديا للاحكام الذاتية واقترابا من الموضوعية لتكوين هذه النظرية للادب في اطار السياق العام حول « علم الادب » حاولت طرحه الاسلوبية كما راينا في بداية هذه الدراسة ، وتحاول طرحه كل النظريات التالية .

وهذه النظرية الجديدة تلتقي فيها دراسات نظرية وتطبيقية متعددة كنظرية لغة الادب والاسلوبية والعروض والنقد والصرف وتحليل الرواية ... الخ ، ومجموع هذه القضايا التي تدرسها النظرية هي قضايا ذات طبيعة سيميولوجية واضحة ، وبهذا تمثل «البويطيقا» قطاعا من قطاعات السيميولوجية .

والاسلوبية التي نذكرها هنا في اطار فن الشـعر ليست كأسلوبية داماسو الونسو سابقة الذكر ، والتي قد يطلق عليها « اسلوبية مثالية » ، وانما تختلف عنها في أنها تنطلق من نظرية لغوية واضحة ، كما انها تفهم الاسلوب كهدف علمي ، وانها تهتم بالطابع اللغوي للنص ليس لاسباب خارجة عن النص كتقييمه او اكتشاف روح المؤلف المبدعة(٣٧) .

وقد كان شيوع فكرة « البويطيقا » أو فن الشعر او نظرية الادب دافعا لكثير من النقاد والدارسين واساتذة النقد بالجامعات الاسبانية الى التنظير لها وتحليل جوانبها او استخدامها هاديا لهم في درسـهم وفي تعليم طلابهم التعليق على النصوص الادبية . واشهر من استخدم هذه النظرية في ابحاثه ومحاضراته فيرناندو لاثارو كارتير ، استاذ اللغة الاسبانية بجامعة مدريد الذي جمع عـدة دراسات له في كتاب واحد بعنوان « **دراسـات في فن الشعر** »(٣٨) ، الى جانب دراسـاته التطبيقية الاخرى المشهورة عن « لاثاريو دى تورميس في رواية البيكارسك او الصعاليك »(٣٩) ، و « الاسلوب البروكي والشخصية المبدعة »(٤٠) ثم قام بالتعاون معايفارستو كوريا كالديرون بوضع كتاب تعليمي عن «كيفية التعليق على نص ادبي»(٤١)، وفي هذا الصدد نجد كما هائلا من الكتب التي تعلم كيفية التعليقات يأتي كتاب « التعليق اللغوي ، منهجية وتطبيق» كتاب خوسيه ماريا ديبث بوركي « التعليق على النصوص الادبية »(٤٢) الذي اقتفى فيـه خطى الكتـاب السـابق لفيرناندو لاثارو كارتير وكوريا **كالديرون** ، وكتاب«التعليق على النصوص لعدة مؤلفين منهم لاثارو كارتير(٤٣) ، ثـم كتاب خوسيه دومينجيث كاباروس « مقدمة الى التعليق على النصوص » الذي سبق أن ذكرناه ، وفي اطار هذه التعليقات يأتي كتاب «التعليق اللغوي ، منهجيةوتطبيق» لفرانثيسكو ماركوس مارين(٤٤) ثم كتـاب ماوريثيو مولهو « علم المعاني وفن الشعر »(٤٥) ،وفيه يعرض لنظرية فن الشعر « البويطيقا » او نظرية الادب الجديدة اذا صح التعبير .

* * * *

وهكذا نرى ان التيارات النقدية في اسبانيا تدور في فلكين اولهما ما يمكن ان نسميه بالاسلوبية المثالية او علم الادب ، وتضم كبار رواد النقد الاسبان داماســو الونسو وامادو الونسو وكارلوس بوسونيو ، وثانيهما ما يمكن ان نجمع فيه بين البنائية والسيميولوجية والتفسيرات الاجتماعية واللغوية وفن الشعر (البويطيقا) او نظرية الادب ، وهـذه الاتجاهات يشق طريقها شـباب مـن اساتذة الجامعات الاسبانية .

نعود بهذا كله الى ما لاحظناه من ان هذه النظريات في اغلبها قد اعتمدت ـ بصورة او بأخرى سلبا او ايجابا ـ على كتاب العبقري السويسري فرديناند دى سوسير « فصل دراسي في علم اللغة العام » .

هوامش :

(١) طالما سخط العرب على لغتهم ، وسخر النقد الحديث ونقادنا المعاصرون من تلك الخطابية التي تسم الشعر العربي ابتداء من العصر الجاهلي حتى مطلع العصور الحديثة ناسين انه لايمكن التعامل مع الفن منفصلا عن عصره وبيئته ، والظروف المحيطة به التي أدت الى نشاته وازدهاره على هذه الطريقة أو تلك ، ومن الجلي اذن أننا لسنا بدعا في هذا ، وليس ذلك من طبع اللغة العربية التي وصفت دائما بالجمود فهذه هي اللغة الاسبانية في مرحلة مشابهة تمر بنفس الظروف ، وتعاني من الخطابية والتفخيم والاطناب ، بل لقد وصفت بانها « لغة ترن كالنفير او الطبل » كما تذكر قصيدة لاتينية ترجع الى القرن الثاني عشر بعنوان « قصيدة المرية » ، وهذا ما يذكره داماسو الونسو حين يشكو من مؤرخي الادب فيقول «لقد وجد في اسبانيا كثير من المؤرخين (للادب) ، ولكن النقد الادبي لم يكد يوجد ، وهناك الى جانب ذلك اتجاه قومي الى التفخيم اللغوي » .ارجع الى :

— Damaso alonso. poesia espanola, pp. 205.

(٢) — Jose zorrilla, recuerdos del tiempo viejo.

(٣) — Damaso alonso. contemporaneos, pp. 52.

(٤) انظر ليبغو ساليناس

-- Pedro salinas, ensayos, pp. 302.

— Pedro salinas, el problema del modernismo en. espana, literatura pp. 13 - 25.

ارجع كذلك الى

— Angel valvuena part la poesia espanola contemporanea madrid, 1930.

— Guillero diaz plaja, modernismo frente a 98, madrid 1951.

— Pedro lain entralgo, la generacion del 98, espasa calpe, Madrid 1975.

— Ricardo gullon, direcciones del modernismo pp. 34 - 37.

(٥) — Gustav siebenman, los estilos poeticos En Espana desae 1900 (version espanola de angel san miguel), gredos, madrid 1973, pp. 67 - 68.

(٧) أبرزهذه التيارات ماسمي «الشعر الخالص» Poesia pura

ويصنف في هذا الاطار بعض من شعر خوان رامون خيمينيث وخورخي جيين وداماسو ألونسو وبيثنتي اليكسندري ، وكذلك تيار الفن اللاانساني ، ويقصدون بذلك ان يكون العمل الفني تذوقا عقليا او لعبة عقلية تختفي منه الصيغ الحية (كما نرى في التكعيبية مثلا) وان يكون بعيدا عن كل زيف ، وتزعم هذه الحركة الفيلسوف الشهير خوسيه اورتيجا أي جاسيت ، ظهر كذلك في الشعر اسلوب يستخدم التراث الشعبي بوعي وادراك فيخرج به من دائرة المحلية الى العالمية والخلود ، وأكبر رائد لهذا التيار الشاعر سيء الطالع الذي اغتيل في الثامنة والثلاثين من عمره ـ فيديريكو غارثيا لوركا ـ صاحب « أشعار الفجر » ، و « قصيدة الغناء العميق » و « شاعر في نيويورك» والمسرحيات التي سبرت أغوار الشعب الاسباني وتناولت مشاكله وهمومه مثل « العرس الدامي ، و « بيت برناردا ألبا » و « يرما » و « الاسكافية العجيبة » و « السيدة روسيتا العزباء أو لغة الازهار » ..... الخ .

(٨) — Damaso alonso, poesia espanola, 5 a edicion segunda reimpresion 1976, ed. gredos. pp 13 (margen nota 3)

(٩) — Ibid, pp. 20 (margen nota 2).

(١٠) — Ibid, pp. 20 - 23.

(١١) — Ibid, pp. 24.

(١٢) — Ibid, pp. 24 - 33.

(١٣) — Amado alonso, materia Y forma en poesia gredos, 3 a edicion segunda reimpresion, madrid 1977.

(١٤) — Damaso alonso, poesia espanola. pp. 203.

(١٥) — Ibid, pp. 209.

(١٦) لفهم هذا الامر ارجع الى — Ibid, pp. 403 - 405.

(١٧) راجع

— Damso alonso Y carlos bousono, seis calas en la expresion literaria espanola, gredos, 4 a ed. reimpresioni a madrid 1979. pp. 49 - 74.

لترى أنظمة متعددة لهذه الفواصل ، وبما أننا لا نستطيع ترجمة الشعر ـ الا ان يكون تطبيقا على شعر عربي فيه هذا النمط ، وهو أمر يقتضي منا اسهابا ليس هذا مجاله ـ فسوف نكتفي بوضع الرموز التي تبدو كما يلي :

أ١	أ٢	أ٣
ب١	ب٢	ب٣
ج١	ج٢	ج٣
د١	د٢	د٣

او المتكررة مثل :

ا١ . . . . . .   ا٢ . . . . . .   ا٣ . . . . . . اع
ا١ . . . . . .   ا٢ . . . . . .   ا٣ . . . . . . اع
ا١   ا٢   ا٣   اع

وهذه تذكرنا بالمقطعات ، واللازمة التي يرددها المغني والتي شاعت عند بعض الشعراء .

(١٨) انظر في هذه المفاهيم الثلاثة

— Damaso alonso, poesia espanola pp. 482 - 493.

(١٩) اعتمدنا في هذا الدرس على كتابات مؤسس هذه النظرية ورائدها دامانسو الونسو واهم من برزوا في هذا المجال مثل اخيه مادو الونسو ، ومساعده الشاب كارلوس بوسونيو ، ولكننا لم نتطرق الى ما كتب في « الاسلوبية » بعد ذلك

— Carlos bousono, teoria de la expresion poetica, 6 a edicion gredos, madrid 1976. (٢٠)

(٢١) هناك امور كثيرة تاتي في اطار الاسلوبيــة مثل الحديث عـن المدلول المعنوي Significado والمفهوم Concepto و « التتابعية Correlacion والاهتمام بالجوانب البلاغية ولكن صاحب هذا المنهج يحاول ان يؤكد بشكـل حاسـم انه لن يقتفي خطى « الاسلوبية » ـ وان كانت هناك اوجه شبه بينه وبينها ـ يقول « هذه المهمة ـ يقصد ابراز الجوانب البلاغية ـ سوف يجعل منهجنا مشابها لمنهج الاسلوبية الخالص الذي تفصلنا عنه نيتنا ـ على عكس ذلك ، فهذه الشروح لن تكون ذات فعالية بالنسبة لنا الا اذا وصلتنا الى الهدف الحقيقي من هذا الكتاب الذي يثير ـ كما سنرى فيما بعد ـ قضايا كثيرة اثيرت من قبل ، او بمعنى اخر ـ ذلك النمط الذي اطلق عليه بومجارتين Baumgarten في القرن الثالث عشر اسم علم الجمال .... الخ » انظر:

Teoria de la expresion poetica, Ier volumen pp. 9 - 10.

— Jose romera castillo, el comentario de textos semiologico segel, madrid 1977, pp. 41 - 42. (٢٢)

— Maria Del carmen bobes naves, comentario de textos, planeta universidad de oviedo, 1978. (٢٣)

— Joaquin canoa, semiologia de las comedias barbaras. planeta universidad ae oviedo, 1977. (٢٤)

— Elementos para una semiotica del texto artistico. catedra, madrid, 1978. (٢٥)

(٢٦) انظر :

Jose romera castillo, obra citada, pp. 31.

وقد حاول البعض التفرقة بين السيميولوجية والبنائية علميا فقام بتطبيق الاولى على نص لميجيل ديليبيس والثانية على قصة لخورخي لويس بورخيس . انظر في ذلك :

— Carlos reis, comentario de textos, pp. 144-156.

(٢٧) للتفرقة بين السيميولوجية والسيميوطيقا انظر الجدول الذي وضعه خينارو تالينس في كتاب :

Elementos para una semiotica del texto artistico, pp. 28, ed. catedra, madrid 1978.

— Jose romera castillo: el comentario de textos esmiologico. pp. 26. (٢٨)

(٢٩) نود ان يتسع لنا المجال ـ فيما بعد ـ لكي نفرد كل مدرسة من هذه المدارس النقدية التي نتحدث عنها بدراسة خاصة بها ، نتناولها بتفصيل اكثر ، وتعرف القارىء العربي بها ، وخاصة ان بعضها جديد كل الجدة على وطننا العربي كالسيميولوجية او السيميوطيقا التي نتحدث عنها ، وكالبنائية التي عرفت على استحياء لدى النقاد العرب المعاصرين ، ولذا فان هـذه المقالة تطمح الى اكثر من القاء نظرة شاملة على المنظر العـام للدراسات النقدية في اسبانيا دون الخوض كثيرا في التفاصيل الدقيقة ، كما فعلنا احيانا في الحديث عن « الاسلوبية » التي. استحقت منا هذا بسبب عراقتها في اسبانيا وتاصلها على يدي داماسو وامادو الونسو .

Varios: elementos para una semiotica del texto artistico. pp, 19 - 20, catedra, madrid 1978. (٣٠)

— Jose romera castillo, el comentario de textos semiologico pp. 46 - 47. (٣١)

— Varios: elementos para una semiotica del texto artistico. pp. 47 - 59. (٣٢)

— Antonio rodriguez almodovar, la estructura de la novela burguesa, taller jb, madrid. 1978. (٣٣)

— Felix martinez bonati, la estructura de la obra literaria seix barral, barcelona. 1972. (٣٤)

— Ricardo molina, funcion social da la poesia. fundacion juan march, madrid, 1971. (٣٥)

— Candido perez gallego, literatura Y contexto

social, sgel, madrid 1975.

(٣٦)

— Fernando lazaro carreter, poetica, pp. 25, taurus, madrid, 1979.

(٣٧)

— Ibid.

(٣٨)

— Fernando lazaro carreter, lazarillo de tormes en la picaresca ariel seix barral, reimpresion, barcelona 1978.

(٣٩)

وقد ترجم هذه الرواية ـ مجهولة المؤلف الدكتور عبدالرحمن بدوي ـ واصدرها المعهد الاسباني العربي للثقافة بمدريد ، الكتاب السادس في سلسلة منشوراته « كلاسيكيون في اللغة الاسبانية » .

— Lazaro carreter, estilo, barroco Y personalidad creadora, catedra, madrid, 1977.

(٤٠)

— Fernando lazaro carreter Y evaristo correa calderon, como se comenta un texto literario, catedra madrid, 1980.

(٤١)

— Jose maria diez borque, comentario de textos literarios playor, madrid, 1977.

(٤٢)

— Varios: el comentario de textos, ed. castalia, 3 a edicion madrid 1973.

(٤٣)

— Francisco marcos marin, el comentarion lincuistico, metodologia Y practica, catedra madrid 1978.

(٤٤)

— Mauricio molho, semantica Y poetica (gongora, quevedo) critica, barcelona, 1977.

(٤٥)

في العدد القادم

ملف خاص :

من الأدب المعاصر في القطر المغربي

« قصة . رواية . شعر . دراسات »

صوتان

صلاح الانصاري

« عندما تتشاجر الخيول يكون السائس هو الضحية »
ـ لا ادري مصدر النص ولا اصل المقولة ـ
ص ٠ ا ٠

(١)

ـ اراك على غير العادة ؟ .

سألته قبل ان ارشف من كأسي الثالث .

ـ الساعة التاسعة وما زال الليل طويلا .

أجابني فارس بعد ان أفرغ في جوفه ثمالة الكأس الثاني .

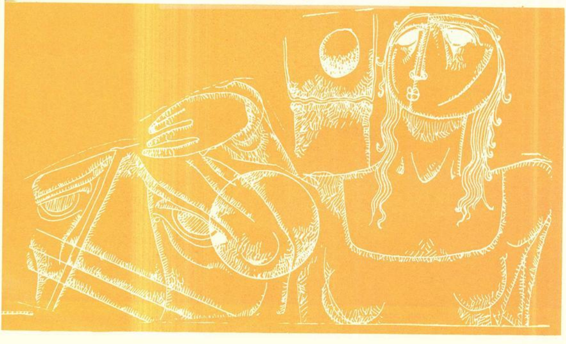
تقدم البيدق ، تصدى له الحصان ، حمى البيدق رخ ، طلع الفيل ، وجد الوزير له مكانا مناسبا .بعد حديث عن اتحاد الادباء ، المكاتب ، الموضوعات الثقافية المتداولة ، اخر اصدارات الكتب ، قاطعني .

ـ سألتني هيفاء عن طبيعة علاقتك بشهرزاد

ـ زوجتك هيفاء تسأل هذا ؟ .

استنكرت بدهشة ، اخرج فارس لفافة تبغ من العلبة الاجنبية ، ضغط على ولاعته المشتراة من احدى مطارات العالم ، نفث الدخان ببطء .

ـ ليبق الامر بيننا ، زوجتك هي التي أسرت لاختها هواجسها .

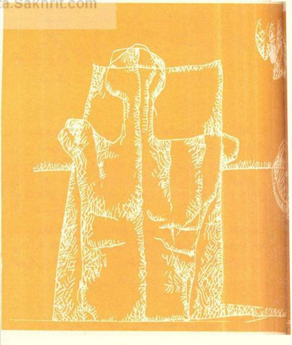


وابتسم ، تصاعد غضب ما من معدتي دون ان يظهر على ملامح وجهي .

ـ علاقتي بشهرزاد نفسها بهيفاء .

ـ ليبق الامر بيننا قلت لك .

بعد الكاس السادسة كانت زوجتي تقبع بجانبي وانا اقود المركبة بتان . (اسمي متخلف عن الحضارة ، اذا كنت قد وعيت الكهرباء فتلك تسمية جدي لابي ، لكنه ابي ، في عصر السرعة لماذا وصمني بسمة الصبر؟. انا صابر فانوس ، تزوجت من امراة احببتها رغم اسمي السخيف ، فهي عندما احبتني كنت رجلا مشهورا . وكثيرا ما تكون الشهرة .... ، انفجرت نقاعتي وكان الفراغ . انا المنبوذ صابر فانوس ، قلت لها ، اريد ان اتقدم لخطبتك . لم تفهم اربع محاضرات في ذلك اليوم . خمسة عشر عاما من الزواج بعد سنتي الخطبة وتسألين علاقتي بشهرزاد التي تطرح المباح مرة واحدة اربعة توائم ؟ تسألين عن شهرزاد يا من تقبعين بجانبي زوجة ، وراءك ، في المقعد الخلفي يجلس ابني الذي املك ان اقبله ، اما ابنتي والاخر فقد دخلا طور المراهقة فمنعت شفتي من ملامسة خدودهما. هكذا التربية جبلتني . منعوا امي عندما جاءها المخاض وانا في رحمها من دخول دورة المياه فاستقبلتني اللفائف البيضاء ، انبهرت بزغاريد المولود الذي لم ادركه ذكرا ، فجاءت صفعتان قويتان على خدي الايمن



فالايسر وعند بكائي تعالت الزغاريد فنبت الشعر في رأسي أبيض . قاربت الاربعين دون ان اعرف غير الشيخوخة . هكذا ارادوني ان اكون ذكرا ناضجا ، ومن أجل الطموح للنضج أدمنت القراءة لدرجة اكتشاف زيف الكتب) .

ـ اراك في الاشهر الاخيرة قد تغيرت كثيرا .

قالت زوجتي :

ـ اية أشهر تقصدين ، نيسان فأيار ، حزيران وتموز !!

ـ انا لا اقصد الاسماء .

ردت بعصبية لكنني أجبت بهدوء وتحد

ـ لكنك تقصدين من الاسماء شهرزاد .

ـ نعم شهرزاد ، تتصورني لم الاحظ كيف تاملتها .

ودون ان اتنمر على طريقتها قلت بخيبة :

ـ كل تاملاتي الفيتها ، فلم تعنك غير نظرة القيتها على شهرزاد .

(استيقظ ايها التاريخ القديم ، ايه يا ابن فانوس ، لماذا تحترق الفراشات على سناك دون الذباب، كل تاريخك ضاع ، كنت امه ، صرت اوصالا عديدة ، مزقوك ، انا ادري اي لؤم في انياب الكلاب ، اي لحم تنهشه ؟ اشلاء مني طالبت بحق اشلاء اخر ، وويل للقبيلة التي لم تاخذ حقها من دمي . ملعون ، ملعون انت يا ابن فانوس . ماذا جنيت لتستحق اللعنة ؟ . شهرزاد عفتها .

كانت امراة من الشرق تسال عن النهاية قبل البداية) .

قبل عشر سنوات سألتني شهرزاد غير مصدقة.

ـ اترحل غدا ؟

لم اجب . النهران عثرا على مسارهما ، ماقبيهما سيل المطر على جدب لا يحلم بواحة ، ورحلت احمل طفح الراس لا القلب على مسامات جلدي ، علمني هذا تصديق الكتب . ترددت مرارا في فتح جفني صباح يوم الرحيل خوفا على الحبيبة النائمة تحتهما من الفزع .

(ايه شهرزاد . كل الايام التي اعقبت الرحيل لازالت سجنا ، لماذا صرت خلاصا لي بعد سناء التي احببتها ؟ .

وجدت في اساطير اشور وبابل واليونان بعضا من عزاء دون ان تمنحني تلك الاساطير الجواب .

انا ابن فانوس الامي ابن الامي الذي سخر من

تعديلات ادلر على اصول استاذه فرويد بحثا عن علم نفس جديد أجد فيه ذاتي . كان المطر ينهمر مني على ارض لا تعشب . كان دما ، والدم معطـــاء اعرفه ، والحزن عند اختلاطه بالدم . لن اتحدث عن التمرد ، كان لي ولشهرزاد اسم آثرنا ان نهجره) .

ـ اسمع لو التقيتها .

ـ لـو

صرخت بزوجتي مقاطعا اياها ولم أجد ما اكمله، اخذت نفسا من اللفافة التي اشعلتها . (ايها الصوت الذي لا يسمعه احد ، اما ان تصرخ او تسكت ،لكنك تتحدث دون ان يسمعك احد ولا يلتفت لرايك يا صابر ابن فانوس الشقي اي من الذين حولك) .

ـ قولي ما الذي اسات لك به ؟ .

ـ لست غبية

ـ وانا اسخر ممن يوصم نفسه بالذكاء ، ايــن الذي جمعنا بعضا لبعض يا سناء ، اي حب ، حدثيني عنه ، خبريني به عبر آلاف الايام والليالي معا ؟ .

بعيد عن : (صوتان)

فرس جميلة رنت الى من داعب ظهرهـــا فلم ترفس ، دفع الرجل الثمن ، وبدا زمن الغبار .

(٢)

انا شهرزاد كامل لا ادري كيف حدث الامر .

عيوننا تسبح ببعضها ، بدات اصابعه تتسلــق ظهري ، تضغط راحتيه على كتفي ، رفع بذقنه راسي الذي لا ادري كيف استكان الى صدره ، شفتاه انفتحت، انطبقت ، جابت على صفحة خدي ، طبعت قبلاتهــا المتلاصقة وقد احتواني بعبودية احسست حرارتها في انفاسه .

« باي مراسيم عبادة تم ذلك قبل احد عشر عاما يا صابر فانوس ؟ . اتفكر بهذا وانت قابع قبالتي الان. رموشك اراها تمارس مهنة الصيد ، تختلس لحظــة التجوال في عيني في الوقت الذي لا تلمحهـــا زوجتـك التي تجلس بجانبك او زوجي الذي بجانبي ، وحـزن عينيك الذي اغتصبني متى تطلقه ؟ . ما الذي شدني الى حزنك وانا شهرزاد التي ضحكت لنكتة روتهـا لي فتاة سمجة يوم وفاة امي ؟ » . امتص صابر رغـوة البيرة التي اخذت حيزا يزيد على النصف بكثير مـن قدحه بطريقة ضحكنا لها ، تحركت شفتاه بعد ان ابعد الكأس عنهما .

ـ كانت شهرزاد تدمن الضحك .

ـ كانت .

اجابه زوجي وقد رفع يده معترضا كممثل لاحدى الدول الكبرى ، وهو يصرخ « فيتو » في مجلس الامن الدولي . لا ادري لماذا تصورت الامر بهذا الشـــكل فاجبتــه .

ـ وانت ، لازلت تلهث وراء السراب .

بعد ان افرغ بعضا من كاسه وهو مقطب الجبين قال صابر مبتسما دون ان ينظر الي .

ـ اتدرون عندما قدمت نفسي الى شهرزاد في بدء تعارفنا ضحكت من اسمي دون ان تعرف حــدود المجاملة ، وكانت ضحكتها تقول لي اي بدوي جلـف يتخفى في ربطة عنق وبنطال وبقية حضارية .

فعقبت يا صابر على ضحكتي التي شاركتني فيها « انا لا اخجل من اسمي » وبعد ثلاثة اشهر سالتك « لماذا قلت لا اخجل اذا لم تكن معقدا منه بالفعل ؟ »».

اضاف زوجي الى صوت ارتطام قاع كاســه بسطح المائدة

ـ الا تكفي حياتنا في البيت

حياتنا في البيت ، رددت عبارته مع نفسي وانـــا اتابع صور تلك الحياة .

ـ دائما عندما تتزوجون تشعرون ان المراة اقل منكم شانا

اجبته ، فقاطع صابر سجالنا بقوله .

ـ كفى .. كفى ارجوكم ، الافضل من هذا ان اقرا لكم بعضا من العزاء ! .

ضحكنا الا هو .

(٣)

(نصفنا الاخر دائما نلقاه بعد الاوان) . تأملت زوج شهرزاد ، (اخيرا يا انت اكتشفت ان شـــهرزاد ليست نصفك ، ركضت وراءها حتى البحر الـــذي لا ادركه ، تبحث الان عن النصف الاخر ، تنتظر بصبر ايوب الفرصة لخيانتها ، وهي ، شهرزاد انت امامي الان اتنسين ؟

دفعت راسي براحة يدها اليمنى عندما هممت برضاعة الفراشة الوردية الساكنة فوق نافرها « هذا لغيرك » فوضعت خدي على الفراشة التي لا تطير

(مالون الفراشة الان وكل شيء يتغير) .

ـ صابر كان نحسا

قالت شهرزاد بعد ان التفتت نحو زوجتي التـي

اجابتها على الفور

ــ هو هكذا منذ عرفته .

ــ لا .. لا .. لا تكذبي

اجبتها بلحن اغنية معروفة ، ابتسم البعض فعلق زوج شهرزاد

ــ معنى هذا انه ثقيل لا يطاق ، كيف تحملته يا سناء طوال هذه المدة !

ــ خمسة عشر عاما ، ما قيمة المتبقي ؟

التفت هو الى شهرزاد وقال فرحا

ــ بينما انا حمل خفيف

وضحك وحده .

(انشدادنا للكذب وراء كل امراض ذواتنـــا . الصدق الذي ورثناه شذبه اتصالنا بالحضارة عندمـا فهمناها وهما ، ايها الصدق وزع لحمي الذي يخلــو من الشحم على المتخمين كضحية . اما عظامي فاحفظها في اروقة متحف طبيعي ، ودمي اودعه في مختبر علمـي لانهم سيحتاجون اليه يوما للتناسل . حتى انـــت يا شهرزاد عندما طالبتك بأن لا ابدد عمري ، قلت لي معاتبة كأية امرأة من الشرق **«لك زوجتك واطفالك»** (وعندما اضيع انا ، ماذا يبقى لزوجتي واطفالي وهم لايجيدون البكاء على الاطلال ؟ . نخاف على جلودنا في الشرق ان تنكسر ، وكم من الجرار فيه مطموره ؟).

عندما وضعت الغطاء على راسي لم اسمع عبارات شجار زوجتي . شهرزاد الان . في هـــذا الوقت . انها .. يسحقها ، يشوهها ، يرفسها ، يلغيهـــا ، انفاسه عاصفة وحشية تنقلها لي .

(٤)

ــ انا لا اود الالتقاء بهذا الرجل . انت تقــول هذا !! ما شاني بك اذا التقيته او لم تلتقه ؟ .

اجبته ونحن نستبدل ملابسنا بعــد العودة . تاملته ، « لماذا يحس بالجرح ، الم احدثه عن انقاذي لصابر فانوس لحظه شروعه بالانتحار ، بعد ان اطفات آخر سني في رجائه ، ابهذه السرعة نسيت شرط زواجي بك ؟ . » عندما لم يرد علي طوقته بذراعي . ولـــم يداعب الكرى جفني ، وهذه مسألة تاريخية . « عندما كنت طفلة كانت جدتي تشاطرني السرير فحفظت آلاف القصص وكرهت شهرزاد الليلة بعد الالف ليلة لانهـا لم تعط المرأة كرامتها . وكان شهريارى الذي لم يغتصب امراة ، صابر فانوس الذي سألته مرة » .

«لماذا لم تكتب عني قصة وانا تجربتك الوحيدة؟» **قال لي « كل الكتاب والمثقفين في الشرق يكتبون عـن المراة لانهم محرومون منها ، وانت معايشتي للجحيم ، ماذا بعد المعري ودانتي ؟ . لا اكتب عنك الا اعظم من جحيمهما ، ولكن في الوقت المناسب » .**

« لا تكتب عن العذاب ، اترك حزنـــك أو تبقى هامشا في كتاب لا يرجع له عند البحث » .

صرخ المهد ، مددت يدي الى الذي رفضت يوما ان يرضعه المتبوذ صابر فانوس كما سمى نفسه لي مرة.

(٥)

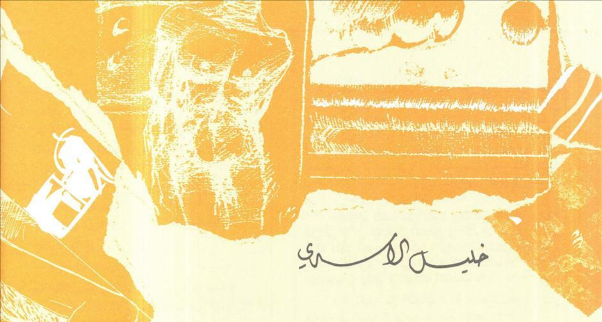
صابر فانوس :

وانا اقرا في دفتر يوميات قديمة وجدت العبارة التالية بخط شهرزاد

« سيكون ذلك انا
سيكون الصمت
اين انا ؟ .. لا ادري ولن ادري قط
ففي الصمت لا تعرف
وعليك ان تمضي
وانا لا استطيع ان امضي
وسوف امضي »

ــ بكيت ــ

اما من اين جاءت بهذا النص او من اي مصدر، فلست ادري لاني لم اقراه .



خليل الاسدي

العناصر الاربعة

١ ـ الهـواء

المرأةُ الهواءْ
الدميةُ الهواءْ !
العنصرُ الهواءْ !
وأنني الهواءُ كلما التقيتُ نفسي ما التقيتُ بأحدْ
وما التقاني أحدٌ
كانَ الهواءُ دائما يصافحُ الهواءْ !
وأنّني كنتُ وضوحَ اللاوضوحِ ، انّني الرامي الذي لايملكُ
السلاحَ ، والجنديُّ في بابِ الملوكِ ، والهواءُ في مملكةِ
الهواءِ ، والبرجُ الذي ضَجَّتْ به الأجراسُ ،
أني كنتُ معشوقَ جلالةِ الجلالِ الملكهْ
وقبضةً من الهواءْ !
وأنّني أفقتُ ثم لم أَجِدْني ، لم أَجِدْ من جسدي الا الهواءْ
كأنّني الكابوسُ أو في حالةِ الكابوسِ ، أرعى في برارٍ
لم تكنْ ، قطيعَ أعضائي •

ـ مُجِّدتِ الحياةُ ،
وانطلقتُ عاصفاً الى الصِبا ، أَبحثُ عن بعضِ حياةٍ ،
كانتِ الأَفعى ، وكانَ قلقميشُ ،
عاشتِ الأَفعى ، وماتَ قلقميشْ
وامرأةُ الحانةِ مازالتْ تقولْ :
« انكَ لن تلقى حياةً تبتغي »
لكنَّها الحياةُ أَبهىٰ ، ثم أبهىٰ ،
حينَ نلهو فتيةً منذُ عصورٍ لم تكنْ
ونُطلقُ النارَ ابتهاجاً من بنادقِ الحجرْ
ونرتدي فروةَ أنسانٍ رثيناهُ ، ونحنُ نُطلقُ النارَ ابتهاجاً بالمطرْ
لكنَّها الحياةُ أَبهىٰ ، ثم أبهىٰ .
فلننطلقْ نحو الهواءْ !
نحو الهواءِ ، للهواء ، للهواءْ !
ولنشربِ الخمرةَ في صحتكِ المريضهْ
يا قلقميشُ !
وكان ذا الهواءُ يدَّعي الهواءَ ، والحارسُ قال انه
الحـرَّاسُ
لكنني كنتُ أنا الهواءَ والحارسَ يا مولاي قلقميش
أني كنتُ طفلَ الملكهْ
وكنتُ آجرَّ قلاعِ المملكهْ
وكنتُ جندَ المعركهْ
كنتُ أنا الهواءْ !



مُنذُ ثلاثينَ الهواءُ بلَّلَ المشاكسَ الطفلَ، وأعطاهُ جناحين، وقادهُ الى مملكةٍ مأهولةٍ بالسحرِ والهواءْ.

مُنذُ ثلاثينَ وطفلٌ نزِقٌ لا جَسدٌ ثبَّتَهُ في الأرضِ، لا أقدامُهُ شَطَّتْ عن الهواءْ

كانتْ قلاعُهُ هواءْ
وكانَ سورُهُ هواءْ
وكلّما أقامَ في طفولةٍ
أقامَ في هواءْ
وكلما سافر في طفولةٍ
سافرَ في دمـاءْ
المرأةُ الهواءْ!
الدميةُ الهواءْ!
العنصرُ الهواءْ!

٢ ـ النـار

في الموقدِ فاكهةُ النارْ
ومخيِّلةُ بروميثيوسْ
وطراوةُ أعشابِ الغابةْ.
في الموقدِ كانَ بروميثيوسُ السارقُ، والخائنُ
أسرارَ الالهةِ الكونيَّةَ، والربُّ الانسانْ
بروميثيوسُ وحيداً يجلسُ قربَ النارِ، ووسطَ النارِ،
يشرِّعُ قانونَ الغرباءِ، ويكتبُ تاريخَ المنفى
ـ هل حقّاً ما عدتُ الهاً!؟
ـ لكنَّكَ يا بروميثيوسُ ألهٌ في المنفىٰ
ـ هل حقّاً ما عدتُ ألهاً!؟
ـ ما عدتُ الهاً يا بروميثيوسْ.
بروميثيوسُ صبيٌّ، لم يعرفْ غيرَ زمانِ النارِ، قواقعُهُ
في الغرفةِ، في الغرفةِ أحلامُ الحكماءِ اللاهينَ، وأحلامُ
الموتورينَ، وفي الغرفةِ كانَ يجالسُ ناراً في الموقدِ،
كانَ يحاكمُ فاكهةَ النارِ، ويبكي

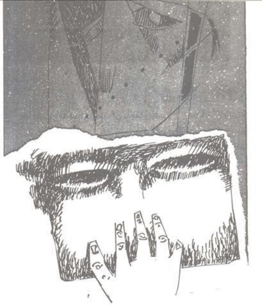
موتورا كان بروميثيوسْ !
وأزورُهُ في الفجرِ ، أَراهُ يحدِّقُ في السقفِ ،
يفكِّـرُ ......
ــ في ماذا يا بروميثيوسْ ؟
ــ النارُ ، النارُ ، سرقتُ النارَ ، وأوقدتُ النارَ ،
وأَعطيتُ الغابةَ نارَ الالهةِ المخدوعةِ ، أَعطيتُ
الانسانَ النارَ ، وجئتُ الغرفةَ ، أَلقيتُ النارَ بهذا الموقدِ ،
فانطلقَ الموقدُ بالنارْ
ــ الموقدُ كانَ جواداً ، والغرفةُ كانتْ منفاي ــ ،
سقطتُ الهاً ، ماعدتُ الهاً ، والنارُ تراقبُني حتّى الفجرَ ،
أُحدِّقُ فيها حتّى الفجرِ ، سَبيَّةُ قانوني تلكَ النار ،
سَبيَّةُ قانونِ الهٍ أنسانْ .
ــ فلتسْقُطْ يا بروميثيوسُ الهاً ، ولتحْيَ النارْ !
ــ النارُ ، النارُ ، وهذا اللحمُ شواءٌ ، والخبزُ نضوجٌ ،
وأَنا قربَ النارِ ووسطَ النارِ ، أنادمُ نفسي حتّى الفجرِ ،
وأَشربُ ، لكني لا أَثملُ ، فالنارُ تراقبُني حتّى الفجرِ ، وأنّي
حتّى الفجرِ أُحدِّقُ فيها .
ــ فلتسقطْ يا بروميثيوسُ الهاً ، ولتحْيَ النارْ !
ــ النارُ ، النارُ ، سنيناً وأنا منفيٌّ في نفسي ، واجتزتُ
العصرَ الحجريَّ ، وعصرَ أساطيرِ الالهةِ المشحونةِ
بالقانونِ ، عقابي أَن أُنفىُ والنارُ معي ، في جلدي وقميصي
النارُ ، وفي قلبي النارُ ، وفي كوخي المهجورِ على الشطآنِ
النارُ ، وفي غرفِ الاشباحِ النارْ .
ــ فلتسقطْ يا بروميثيوسُ الهاً ، ولتحْيَ النارْ .
ــ النارُ ، النارُ ، النارُ ، النارْ
أَوقدتُ القنديلَ ، وهَيَّأْتُ الخمْرَ ، وعُدتُ الى نفسي مهجوراً ،
وحشاً برِّياً ، ماشَعَّتْ في كأسي الرؤيا
كانَ العصفُ شديداً ، والأمطارُ سيولْ
وأَنا من نافذتي راقبتُ ظِلالي تعدو تحتَ الامطارْ
متوهِّجةً بالنارْ
راقبتُ البحرَ وكانَ مقيماً
لايسلكُ حتّى الاسفارْ

وآنا قربَ النارِ ووسَطَ النارِ ،
أُنادمُ فاكهةَ النارْ
حتَّى الفجرِ تراقبُني تلكَ النارُ ،
وكنتُ أُحدِّقُ فيها حتَّى الفجرْ .
ــ فلتسقطْ يابروميثيوسُ الهاً ، ولتحيَ النارْ !
ــ فلأسقطْ ، ولتحيَ النارْ .
وملأتُ جِراراً بالنار ، ونَضَّجْتُ الخبزَ ، وكنا ، نحنُ بقايانا ،
نجلسُ مبتهجينَ ولا ندري كيفَ ، لماذا ؟
النارُ ستُنْضِجُنا ،
قلنا ، كيفَ ، لماذا ؟
والنار نهوضُ الموتىٰ .
النارُ الموقدُ ،
والنارُ خَشَبْ
وسفائنُ تمضي في الفجرِ النارُ ، سفائنُ تمضي ، وقطارٌ يأتي
في الفجرِ النارُ ، قطارٌ يأتي ، وقوافلُ لا تأتي في الفجرِ النارُ ،
قوافلُ لا تأتي
ماقلنا كيفَ . لماذا ، كيفَ ، لماذا ؟
فالنارُ ستُنضِجُ خبزاً ، وتُهيِّءُ خمراً ، وتصفُّ الأقداحْ
عاشَ بروميثيوسْ !

٣ ــ الماء

« خاجيكَ »(١) ذوِّبْ بعضَ هذا الثلجِ كي نشربْ
« خاجيكَ » ذوِّبْ ما تشاءُ من الجبَلْ
واذا استطعتَ فذوِّبْ الجبلَ الرهيبَ اذا استطعتْ
أعلى من الغيمِ انتظرْنا أنْ يجيءَ الغزوُ من تحتَ الغيومْ
والنارُ لم تُنضِجْ لنا الثلجَ الذي نشربْ
« خاجيكَ » ذوِّبْ كلَّ ما تسطيعُ من هذا الجبلْ
ذوِّبْ لنا هذا الجبلْ ......
« خاجيكْ » !!
وهبطتُ من جبلٍ ، هنالكَ أوَّلُ الأجنادِ ، أوَّلُ من تدَجَّجَ
بالسلاحِ ، وراقبَ الطرقَ التي لم يَسْلكِ الأنسانْ ، راقبَ

نفسهُ تأتي من الطرقِ التي لم يَسْلكْ الانسانُ، راقبَ
الحَجلَ الذي اتَّخذَ الصخورَ سريرَه
والماءَ في كلِّ الينابيعِ التي لم يعرفِ الانسانُ،
اني، والسلاحُ، وليلةً فيها ينامُ الجندُ، فيها يرقدُ الضّبّاطُ
فيها كنتُ أحرسُ ما تبقّىٰ من مساءِ اللّيلِ، كنت أراقبُ
الفجرَ الذي يأتي ولا أدري،
فأنّي كنتُ جنديَّ الجبلْ
أنّي أقمتُ على ينابيع الصخورِ،
وأنّني ماكنتُ ألا بندقيّهْ
ماسورتي مَحْشوّةٌ بالنارِ والطلقاتِ،
روحي مَحْضُ أطلاقهْ
في الليلِ أطلقها على المجهولِ،
لكنّي أرىٰ اطلاقتي ارتدّتْ عليَّ،
فيصبحُ الجنديُّ مجهولاً، قتيلا
وأقولُ أفصِحْ أيُّها الطفلُ العراقيُّ الذي لم يغتسلْ
بالماءِ بلْ بالخمرِ والدمِ والغناءْ
من أيِّما نسلٍ أتيتْ
من أيِّما جبلٍ هبطتْ
قل أينَ سرُّكَ يا (حسنْ)(٢)
كيفَ التقىٰ الجبلانِ بالأسرارِ ثم تكاتما
أفْصِحْ وأفْصِحْ أيها الجنديُّ في بابِ الملوكِ،
ويا سليمان الملكْ
أفْصِحْ وأفْصِحْ أيُّها المزمارُ، يا داودَ أفْصِحْ ما الذي
تبغي، ويا موسى الى أيِّ البحارِ سَعتْ عصاكْ!
أفْصِحْ حبيبي، أيُّها البحّارُ أفْصِحْ، أفْصِحيْ يا وردةَ الأورادِ،
ياحُبّي الذي مازالَ يفنيني، ويخلقني رمادْ
أفْصِحْ وأفْصِحْ أيُّها البحّارُ في سُفنِ الهواءْ
أفْصِحْ حبيبي، أيُّها البحّارُ أفْصِحْ، أفْصِحيْ يا زنْبقهْ
لاتركدي في الماءِ يا أوفيليا
لاترحلي في الماءِ غنّيني أغاني الحبِّ يا أوفيليا
سيكونُ هَمْلتُ، ربّما، قد لايكونْ
لكنّ حبّكِ سوف يبقىٰ المسألهْ



أفصح حبيبي ، أيها البحار افصح ، افصحي ، اني
انحدرت من الجبال قطيع غزلان ، وغادرت الممالك
والقلاع ، فغادرتني طفلة الله التي أحببت ، ما أفصحت
عن قلقي ولكن عن جنوني ، انني دمرت مذ أحببت ،
مذ كانت فتاتي غابة تعدو بغابه
لم اغتسل بالماء ، لكني اغتسلت بخمرة ودماء
وحبيبتي ما أفصحت عن حبها ، لكنها مجنونة بالحب
مثلي ، انها مذ فارقتني لم تقل أين اللقاء
أفصح وأفصح ما الذي تبغي ، وياموسى الى أي البحار سعت عصاك!
أفصح حبيبي ، أيها البحار أفصح ، أيها الشبح الملاك !
بالماء عمدت الطفولة ، ثم كفنت الطفولة بالمياه
من قطرة الماء انبثقت ، ومن معادلة المياه خلقت حبا راحلا
كانت فتاتي حلوة ، وثابة ، ممراحة ، بضفيرة تعدو ، وتركض في هواء
كانت بفستان الهواء
تعدو فتاتي نحو نبع الماء تعدو ، كل حبي كان يعدو
نحو نبع الماء يعدو ، كل أحلامي تحلق في ضفيره
يا عريها ، يا خطوها ، يا للصبية انها كانت هواء
والماء كان جنونها •
بالماء عمدت الطفولة ،
انني بالماء قد كفنتها ،
بالمـاء !
فلنغتسل بالخمر والدم والغناء !

٤ ـ التــراب

الترابُ الترابُ الترابُ الترابْ
الترابُ وماذا خَلَقْ
والترابُ وكيفَ نَطَقْ
والترابُ وكيفَ التقاني على البابِ ، كيفَ ارتقى سُلَّمَ البيتِ ،
كيفَ استدلَّ على غرفتي كلُّ هذا الترابْ
واستقرَّ على مقعدٍ ، قارئاً في كتابْ
الترابُ الترابُ الترابُ الترابْ
بين كفّيهِ تفّاحةُ الشيخِ آدمَ كانَ الترابْ
والخطيئةُ فوقَ جبينهِ
وابتسامةُ حوّاءَ في شفتيهِ الترابْ
والهبوطُ الى الأرضِ في قدميهِ الترابْ
الترابُ الترابُ الترابُ الترابْ
حاصرتني عيونُ الترابْ
كانَ يقعي على دكّةِ الروحِ هذا الترابْ
في النوافذِ كانَ الترابْ
عند بوّابةِ الغرفةِ الموصَدَهْ
كانَ يقعي الترابْ
في الكتابِ الترابْ
في الشرابِ الترابْ
في الترابِ الترابْ
الترابُ الترابُ الترابُ الترابْ

هوامش :

---

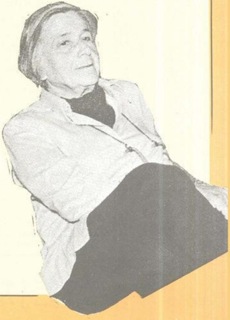
١ ـ « خاجيك » : اسم علم لاحد الذين عشت معهم في شمال العراق.
٢ ـ « حسن » اشارة الى جبل « سر حسن بيك » في شمال العراق.

مدخل الى دراسة

الرواية الجديدة

الدكتور عبد الملك مرتاض
جامعة وهران

الرواية الجديدة[1] ... هذا العالم الادبي الرحب الذي انعدمت فيه الحدود والاطراف ... هذا البحر الخضم الذي انعدمت منه السواحل ... هذا الفن الادبي، الشعري، الاجتماعي، النقدي، الاسطوري ... الذي طفا في عصرنا هذا على جميع الاجناس الادبية الاخرى ... هذا الفن الروائي الجديد الذي ولد منذ زهاء ربع قرن: ما شأنه ؟ وما خلفياته ؟ وما مفهومه ؟ وما خصائصه ؟ وما حدوده ؟ وما تقنياته ؟ وما الظروف التي احاطت بميلاده ؟ ولم عدل كثير من كتاب الرواية في الغرب عن الرواية التقليدية الى الرواية الجديدة ؟



اسئلة كثيرة ، مختلفة ، معقدة ، متشعبة : سؤال يطرح سؤالا الى ما لا نهاية .. اسئلة لا تنقطع : بعضها محير وبعضها مقلق ، وبعضها مثير .. اسئلة لكيما نجيب عنها ، علينا ان نقرا آلاف الروايات ، ونرافق آلاف الشخصيات الروائية المتباينة في جنسياتها واهوائها وايديولوجياتها وثقافاتها وطبائعها وسلوكاتها وعواطفها ، والى ذلك علينا ان نستنطق مئات من الكتب النقدية التي ظهرت في هذا القرن ، ولاسيما منذ منتصفه ... وهي عملية منهكة .. وهي مغامرة علمية محفوفة بالاخطار والمكاره .. ومع ذلك فقد اقحمنا انفسنا مخاطرين ... وازمعنا على الخوض فيها ، في محاولة لتعريف القارىء العربي ، الاحادي اللغة خاصة ، بما يجري في عالم الغرب ، وفي محاولة للافادة شخصيا ، اثناء ذلك ، من هذه التقنيات ، وهذه الطرق التي اصبحت الرواية الجديدة تكتب بها .

ولكن لماذا الرواية الجديدة ؟

ان الاجابة عن مثل هذا السؤال الضخم الثقيل الاحمال ليست باليسر الذي يعتقد . ولكن يمكن الاجابة عنه بعمومية لا تغني شيئا في مجال البحث العلمي ، والتقرير بأن الرواية التقليدية ، بكلاسيكياتها ، وتقليداتها المتعلقة برسم الشخصيات ، وتقديم الحوار ، وتحليل الحوادث ، وبناء الوصف ، ورواية السرد ، وكتابة النص ... لم يعد الذوق الادبي المعاصر يستسيغها . فكثيرا ما كان السرد يغيب ، ليحضر الوصف الاستطرادي الممل . وكثيرا ما كانت اللغة الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الانيقة ، والجمل الطويلة . وكثيرا ما كانت الشخصية تطغى في العمل الروائي فلا تدع مجالا للعناصر الروائية الاخرى ، فكأن لا شيء في الرواية غير الشخصية وغلوائها .. واكثر من ذلك فقد كان الروائيون يجاهدون انفسهم اشق الجهاد واعنته حتى يستوي لهم وضع حالة مدنية لشخصياتهم : فاذا لها لباس موصوف ، ونسب معروف ، وشجرة قبلية ... كان الروائيون التقليديون لا يعرفون ، أو لا يكادون يعرفون ، الا ما يسمى في تقنيات السرد الروائي بـ «الرؤية من الخلف » ، عوضا عن « الرؤية المصاحبة » و « الرؤية من الخارج » وهي احدث أنواع السرد في الرواية العالمية المعاصرة . والرؤية من الخارج كانت تحكم عليهم ، اي على الساردين الذين يتقمصون شخصياتهم ، ان يتظاهروا للقارىء بمعرفة كل شيء . فالسارد ، أو الراوي ، ابدا نجده متفوقا على الشخصيات(٢) . وهكذا نجد النظرة التقليدية الى الصلة بين الراوي وشخصيات روايته تتمثل في كونه يعرف كل شيء عن هذه الشخصيات ، وهو بالضرورة اعلم منها وأخبر ...

ولا يجوز أن نذهب الى اكثر مما ذهبنا في التعرض لتقنيات الرواية التقليدية البناء .. وواضح ان الانسان المعاصر ضجر بهذه التقنيات الكلاسيكية ونفر منها وما استمرى طعمها كما استمرى طعم رواية « التحليل النفسي » ولم يرتح اليها ... فالانسان المعاصر ، أو العصري ، كما تقرر ذلك ناتالي ساروت ، « جسم بدون روح : تهزه قوى معادية ، وهو لم يك شيئا قط غير ما يبدو عليه في الخارج »(٣) . وان الضجة الملفوفة بالصمت ، والتي رفع هواة النزعة النفسانية بها عقائرهم ، والتي اعتقدوا انهم بواسطتها استطاعوا التولج الى اعماق الانسان ، لم تكن في حقيقة أمرها الا صمتا صامتا ...(٤) ان هذا الانسان العصري ، طحنته الحضارة الميكانيكية . وهو يعاني اكثر ما يعانيه من الثالوث الحتمي : الجوع ، والجنس ، والطبقية . ونجد وراء كل حتمية واحدا من ثلاثة مفكرين عالميين : ماركسر ، وفورد ، وبافلوف(٥) .

لا يمكن حضاريا ، أن تكتب الرواية في النصف الثاني من القرن العشرين بالطريقة التي كانت تكتب بها في القرن التاسع عشر وبداية هذا القرن . فلا يجوز أن تمضي هذه المستكشفات الحضارية المثيرة دون ان تترك اي أثر على الفنون والاداب والمناهج . ان البعد الشاسع بين حضارة البخار وحضارة الالكترونيك ، هو نفسه الذي يجب ان يكون بين الرواية التقليدية التي تتحدث عن الفرس والعربة والآلة البخارية او الآلة اليدوية ، تتحدث عن افاق حضارية محكوم عليها بأن تتخذ لها حدودا جغرافية او حيزية لا تجاوزها ... والرواية الجديدة التي ولدت مع غزو الفضاء ، وتطور الابحاث الالكترونية المثيرة ، والتي من نتائجها صناعة الصواريخ العابرة للقارات ، والحاملة لرؤوس نووية مدمرة لا تخطىء ولا ترحم .

ان الرواية الجديدة اذن ميلاد طبيعي ، وظاهرة ادبية عصرية كأية ظاهرة اخرى حضارية ... فما هي العوامل التي عملت على نشأتها وظهورها ؟

١ ــ الرواية الجديدة وعوامل نشأتها :

اجتمعت عوامل كثيرة : بعضها تاريخي ، وبعضها حضاري ، (كما اسلفنا) وبعضها ثقافي ، لتدفع بعجلة الرواية الى مازق تفجرت منه الرواية الجديدة ، واتخذت لنفسها طرقا عريضة تسير فيها ، وخلقت لها عالما رحبا تضطرب في مناكبه : تحت الف لباس ، وبوجه فني يتشكل في الف صورة ، وبلغة جديدة تتأسلت بالف اسلوب .. تحت هذه المعطيات المتداخلة المتلازمة ،

نشأت الرواية الجديدة تعبيرا عن هذا التعقيد المعقد من مركبات العصر : فهي مرآة ، في راينا ، للفكر الانساني المعاصر في قلقه وتمزقه وشكه وعبثه . ولعل من هذه العوامل الكبرى التي ادت الى تغيير كثير من المفاهيم الحضارية ، والسياسية ، والفنية ، ومنها فن الرواية .

١ ـ الحرب العالمية الثانية :

حتما لقد كان للحرب العالمية الثانية نتائج عميقة الاغوار ، بعيدة الاثار على مجريات الاحداث في تسلسلها وتعاقبها وتشابكها وتفاعلها ، واخذ بعضها بتلابيب بعضها الآخر . فما ينبغي ابدا وقف نتائج هذه الحرب المدمرة على الميادين السياسية وحدها التي من فروعها ، أو اصولها ، ميلاد معظم الحركات التحريرية في العالم . وحتى ما كان منها مولودا ، فقد اتيح له ، بعد وضعها الاوزار ، ان ينمو باطراد ، ويعرف وجوده في اطار اكثر قوة ، واعمق صورة ، واشد وضوحا .

لقد انهزمت النازية الشرسة التي همت بالسيطرة على العالم . ولكنها لم تنهزم الا بعد ان دمرت نصف معالم الحضارة الانسانية ، في الاقل ، بما فيها من مبان ومعامل ، وطرق مواصلات ... واهم من كل ذلك عشرات من ملايين الرجال والنساء الذين كانوا وراء هذه الحضارة المادية الضخمة . فقتل كثير من العلماء والمفكرين والمخترعين في خضم تلك المعامع الطاحنة الماحقة . لم تنهزم النازية العاتية الا بعد ان كانت احتلت كثيرا من الاقطار في اوربا وافريقيا ، بل معظم البلدان الاوربية : من روسيا شرقا ، الى فرنسا غربا . ومثل هذا الاحتلال وان كان قصير العمر ، فانه ما كان ليمر دون ان يترك آثاره الكبرى في عقول البنى المفكرة للمجتمعات الانسانية ، فكان لا مناص من ان يحدث شكا وارتيابا في كثير من القيم ، ويحدث ، نتيجة لذلك ، تغييرا شديدا في كثير من المفاهيم والاشكال ، بما فيهاالفنونعلى اختلافها من رسم ، وشعر ، وكتابة ...

٢ ـ الحرب التحريرية الجزائرية :

ان ميلاد الرواية الجديدة كان اساسا في فرنسا . وكما كان الادب المقارن قد ولد في فرنسا ، فان الرواية الجديدة يمكن اعتبارها كذلك . واذا كانت المانيا اشتهرت بالمذاهب الفلسفية العقلانية ، فان فرنسا عرفت بالمذاهب الادبية على اختلافها ، وكان لها في ذلك اليد الطولى ابتداء من النزعة الانسانية الى النزعات الجديدة كالرومانسية ، والواقعية ، والرمزية ، والسريالية وما نتج عن ذلك آخر الامر من نزعات عبثية ، كنزعة صمويل بيكيت العبثية في كتاباته المسرحية خاصة (وان كان هذا غير فرنسي الميلاد) .

وقد اقترن ميلاد الرواية الجديدة بحرب التحرير الجزائرية باعتراف من بعض الفرنسيين انفسهم حيث يؤكد هذه الحقيقة الكاتب الفرنسي ر. جان بان « **ميلاد الرواية الجديدة صادف حرب التحرير في الجزائر** »(٦).

فقد هزت هذه الحرب الضروس ، بعد هزيمة ديان بيان فو ، الشعب الفرنسي ، وهزت العقول المفكرة فيه فبدا ذلك جليا في معظم الاعمال الادبية التي ظهرت بعد هذه الفترة ، أو اثناءها ، حيث ما لا يقل عن ثلاث روايات ذات نزعة جديدة ظهرت فيمابين سنتي ثلاث وخمسين وتسعمائة والف ، وثلاث وستين وتسعمائة والف لناتالي ساروت ، وهي :

- Martereau (1953):
- Le planétarium (1959) ;
- Les Fruits d'or (1963) ;

كما ظهرت زهاء ستة اعمال روائية لزعيم الروائيين الجدد ، وهو الان روب غريبي :

- Les gommes (1953) ;
- Le voyeur (1955) ;
- La jalousie (1957) ;
- Le labyrinthe (1959) ;
- L'année dernière à Marienbad (1961) ;
- Instantanes 11962):

على الرغم من ان العنوان الاخير يمثل مجموعة قصصية لا رواية جديدة .

كما ان أجرأ الكتابات النقدية واعظمها جدة ، وابعدها تأثيرا في النقد الغربي كله ظهرت خلال هذه الفترة ، ولعل أهمها اطلاقا : « الكتابة في درجة الصفر » (Le degré zéro de L'écriture) لرولان بارت ، و « عصر الشك » l'ère du soupçon لناتالي ساروت .

٣ ـ استكشاف السلاح الذري واستخدامه في الحرب :

ان الامريكيين حين اذنوا لانفسهم بضرب مدينتين يابانيتين بقنبلتين ذريتين ، عملوا ، حتما ، على نسف كل القيم الاخلاقية والانسانية والسماوية جميعا . لقد اجترموا أعظم جريمة في تاريخ البشرية ، وتبرأوا من الانتماء الانساني . ان المرء المتحضر ، وحتى المتهمج ، ليشمئز ويستولى الذعر المذهل حين يقرا انباء هذه الفعلة الشنعاء . وان الانسان ليشعر اليوم ، باستمرار ، بالتهديد الذري يساوره ليله ونهاره ، ويملأ عليه حياته

تلقا وخوفا ، وتشاؤما ويأسا . ان هذا السلاح المدمر ، ان لم يتلف ، فسيكون حتما هو مفني هذه الانسانية عن

آخرها في اي حرب بين العملاقين .

ان اي كاتب مفكر يذكر هذا السلاح واهواله ونتائجه على الانسانية ليصاب بالاختلال العقلي ، والغثيان النفسي ، ويصبح مرتابا في قيمة هذه الحياة التي اصبحت تحت رحمة ايد ان ضغطت على ازرار معينة تحول العالم ، بمن فيه وما فيه ، الى حطام ورماد ، واستحال هذا الكون الى فناء . فلأمر ما اذن نشأت الرواية الجديدة بعد وضع الحرب العالمية الثانية اوزارها ، ثم بعد اصطناع هذا السلاح الجهنمي في اليابان من قبل الامريكان .

٤ ـ غزو الفضاء :

وتحل سنة ثمان وخمسين وتسعمائة والف ليغزو رائد الفضاء السوفياتي قاقارين لاول مرة في التاريخ ، فيدور حول الارض في مركبته الفضائية تحت اعجاب العالم المتحضر ومفكريه . ولا تمضي الا سنوات عشر على هذا الحدث المثير حتى تنزل مركبة امريكية مسكونة على سطح القمر ، ويشاهد العالم ذلك متلفزا . لقد قضت هذه الرحلة الفضائية على اخيلة الشعراء ، فذهبت بنصف الشعر . فما ذلك القمر المنير الا قطعة من الصخور التي ليس بها ماء ولا مرعى ولا حياة . فليس القمر ، في الحقيقة العلمية التي ثبتت بالمشاهدة ، الا وجها صخريا عاكسا لنور يتلقاه من كوكب آخر ... هنا مات القمر ، ومات معه الشعر ، واهتز له الخيال اهتزازا شديدا .

ان كل هذه الاحداث الكبرى ، وما لم نذكره قد يكون اكثر ، كانت لاريب وراء نشأة الرواية الجديدة في ثوبها القشيب ، وشكلها المثير ، وعبثيتها الحائرة التي هي في الحقيقة ، بمثابة مرآة للانسان المعاصر في اهوائه وتشاؤمه وتمزقه والحاده وقلقه وخوفه وشقائه ، على الرغم من ان الرواية الجديدة تربأ بنفسها عن ان تصور الطباع ، او تكون مرآة مجلوة للمجتمع ، كما كانت نظيرتها الرواية التقليدية في العهد الواقع بين بلزاك (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) ، وزولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) ، حيث كان بلزاك يرى، كماورد بعضذلك فيمقدمة روايته«الكوميدية الانسانية» (La comédie humaine) (١٨٤٢) بانالمجتمع العرنسي بمثابة المؤرخ (للافكار والقيم والطباع) وانه هو ، لا يعدو ان يكون سكرتيرا عند هذا المؤرخ[٧] يكتب له ، ويسجل كل ما يملي عليه . ان ميل الروائيين الجدد الى الحاق الاذى بالشخصية الروائية ومضايقتها داخل النص تبلغ في بعض الاطوار حد الاضطهاد ، ثم ميلهم الى النزعة الاسطورية في تفسير بعض القيم ، وفي تقديم بعض الشخصيات ، ثم ميلهم الى تمزيق الحبكة الروائية ، في صورتها التقليدية ، والاستغناء عنها في كثير من الاطوار والاجتزاء بخيط واه من النسج الروائي الممزق ، ثم ميلهم الى تدمير التركيبة الزمانية التي الفها قراء الروايات واستبدالها بـ « الواح » زمانية قابلة للتغير ، قادرة على التقدم والتأخر (بالاضافة الى تقنيات الرواية الجديدة الاخرى ...) انما يمثل في الحقيقة خيبة الامل التي يمنى بها الانسان المعاصر في وجوده الذي يتنازعه الموت والحرب ، ويعصف به ، نتيجة لذلك ، القلق والخوف واليأس . ان « الواقعية الاسطورية » التي نلحظها في كثير من الاعمال الروائية الجديدة تعني اسطورية الواقع المعاش ، كما تعني السخط على هذا الوجود ذاته. وهذه الاسطورية التي نتحدث عنها ليست « صوفية » ترفض الحياة الدنيا وتزهد فيها زهدا ، وانما هي اسطورية ترفض الصوفية ، وتحب الحياة ، ولكنها تقلق فيها ، وتضيق بها . تحبها وتكرهها ، تبنيها وتهدمها ، تؤمن بها ، ثم تشكك في قيمتها ، من اجل ذلك اصبحت تعامل الانسان ، الشخصية الروائية المصنوعة من ورق ، (لا الانسان بهويته الحقيقية ، ووجوده الفيزيقي) كانه ، او كانها شيء مادي لا غير . فقد (تحيون) الرواية الجديدة الانسان ، كما قد تشيئه بدون شفقة ولا رحمة . لان الانسان ، في راي بعض هؤلاء الروائيين الجدد ، ومنهم ناتالي ساروت جسم بدون روح ، وهو ليس شيئا غير ما يبدو عليه في الخارج[٨] . فكأن الانسان في مفهوم هذه الرؤية الاحادية لا يعدو ان يكون آلة ميكانيكية . ونحن لا نريد ان نتورط في مناقشة الفلسفة التي تقوم عليها هذه النزعة المادية ولو فعلنا ذلك لما امنالا يعدو هذا الفصل طوره ...

ويرجع الباحث ر. جان ظهور فن الرواية الجديدة في الخمسينات ، في فرنسا ، الى ما يشبه المصادفة ، او العناية حيث انه لولا وجود ناشر ناشيء هو جيروم لندون الذي اتيح له ان يقوم على راس ادارة « دار منتصف الليل » بباريس ، ولولا صفات الجراة الادبية التي كان يتحلى بها ، وقبوله نشر بعض الروايات « الشاذة » التي قدمت اليه ، لما وجدت الرواية الجديدة على الاطلاق[٩] ولما قامت لها قائمة ، اذ لا احد كان يمكن ان يغامر ، في تلك الظروف ، بنشر ما اقدم على نشره جيروم لندون .

وهذا الراي يبدو مبالغا فيه الى حد بعيد ، اذ لا يجوز ربط ظهور ظاهرة ادبية كبيرة بشخص ما وحده ، فلو لم يكن صاحب دار منتصف الليل ، لكان يجوز ان يكون شخص آخر يحترف النشر ، ويشجع هذا اللون من الادب . انما ، ربما ، جيروم لندون كانت له اليد الطولى في الاسراع بنشر بعض هذا الفن الروائي الجديد ، واتاحة الفرصة للقراء للاطلاع عليه ، على الرغم من ان المقبلين على قراءة الرواية الجديدة كانوا قليلي العدد اول الامر ، ولكنهم لم يلبثوا ان تكاثروا نسبيا ، لان عدد النسخ الذي كان يطبع من الروايات التقليدية الشهيرة ، كان يجاوز ثلاثمائة الف نسخة[١٠] . وخيبة



الامل في قلة عدد القراء المقبلين على الرواية الجديده لا يخفيها الان روب قريبي حين يعترف بأن رواياته ، بين ظهرت ، لم تستقبل استقبالا حارا ، بل استقبلت بنصف صمت(١١) .

ولكن نزعة التجديد ، حتما تعايش كل فن راق ، وكل اديب كبير ، وكل جنس ادبي معروف لدى الناس، فليس معنى ذلك ان محاولة التجديد لم تكن من قبل ، في فن الرواية ، ولكن معناه ان بعض اولاء الكتاب الغربيين ساعدتهم عوامل تاريخية وحضارية وجغرافية فقاموا يجددون على نحو مثير للانتباه ، لافت للنظر . وفكرة حب التجديد والتفرد ظلت تراود معظم الكتاب والشعراء الذين يرغبون في الظهور بمظهر الاستقلال الفني . وهي بعينها التي يعبر عنها فيليب سولير (١٩٣٦) حين اجاب عن سؤال وجهه اليه احد المحققين بانه كان يحلم « بكتابة كتاب : كتاب ذي شان عظيم ، يخرج عن نطاق الترتيب ، لا يتفق مع اي شكل محدد ، بحيث يكون رواية ، وشعرا ، ونقدا في الوقت ذاته »(١٢) .

٢ ـ حول اسم الرواية الجديدة وطلائعها :

يرى ر. جان بأن صفة « جديدة » التي توصف بها الرواية ، او ضرب من الرواية على الاصح ، في الابان الراهن ، ليست في الحقيقة لا افضل ولا اسوا من الوصف الآخر . والوصف الآخر هنا بالطبع هو « التقليدية » : اي الرواية التقليدية(١٣) . ويقرر الكاتب هذا الراي بناء على حتمية لم تكد تخطيء ادبا من الآداب الانسانية الكبرى في أوج ازدهارها وتطورها واقبالها على الخلق الخلاق ، وهي « ان كل ادب ، تاريخيا ، له قديم وجديد . وكل قديم كان جديدا ، وكل جديد يصبح قديما . ويضرب



لذلك مثلا ببروست (مارسيل ١٨٧١ ـ ١٩٢٢) الذي كان روائيا جديدا بالنسبة لستندال (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢).

بيد ان هذا الراي لا يعدم بعض الميل الى الرواية التقليدية ، من حيث انه يحاول اعتبار حركة الرواية الجديدة ظاهرة ادبية طبيعية لا تحمل في طياتها شيئا من الثورة . والحقيقة هي غير ذلك . فالرواية الجامحة ثورة جامحة على تقاليد الرواية المعروفة او قواعد الرواية التقليدية التي يمثلها بلزاك وزولا وموباسان (وهذان طبيعيان) وليون تولستوي (١٨٢٨ ـ ١٩١٠) وبروست، على الرغم من ان كثيرا من هؤلاء حاولوا التجديد في عالم الرواية بأخيلتهم الرحبة على نحو او على آخر ، كل في اتجاهه الفني والايديولوجي . ولكن هذا التجديد كان خجولا لا يكاد يبين عن شكله في كتابات هؤلاء ، وما كان قط ثوريا . وانما امارات الثورية نلمحها في « مدام بوفاري » لفلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) الذي حاول ان يعطي النزعة الواقعية مدلولا محسوسا ينعكس على الوصف ، وعلى رسم الشخصيات ، ولا سيما شخصية بوفاري المركزية . بيد ان فلوبير على الرغم من انه اعطى ، او حاول ان يعطي ، في روايته هذه خاصة ، صورة موضوعية للحقيقة ، فانه لم يستطع ان يتخلص من اناقة الاسلوب التي كانت تثقل لغة روايته ، كما لم يستطع التخلص من بعض السمات الموروثة عن الخيال الرومانتيكي(١٤) .

وحين جاء اندريه جيد (١٨٦٩ ـ ١٩٥١) اعطى للرواية دفعا جديدا ، ولكنه لم يستطع قط ان يخرجها عن اطارها الانساني التقليدي العام . ومما حاول جيد ان يأتي به جديدا في كتاباته الروائية انه رفض ان يكون البطل « حالة مدنية » (اي اسم شخصي ، ولقب عائلي ،

وشجرة قبلية ، أو بشرية ينتمي اليها) وملابس يلبسها ، وعلامات مميزة تجعله بطلا متميزا على مذهب النقاد التقليديين الذين كانوا يرون بأن أساس الرواية الجيدة ، ومن هؤلاء أرنولد بينيت ، يكمن في خلق الشخصية ، ولا شيء بعد ذلك[١٥] .

ويبدو ان فلوبير تأثر الى حد كبير ببلزاك (١٧٩٩ــ ١٨٥٠) الذي كان ملأ الدنيا برواياته التي بلغت عشرات ، والتي اشتملت في مجموعها على زهاء الفي شخصية تمثل نماذج مختلفة من المجتمع الفرنسي في النصف الاول من القرن التاسع عشر .

ونحن حين نتحدث عن التجديد وملامحه لدى اندرية جيدا ، فانما نعني عمله العظيم المعروف تحت عنوان : « المزيفون »[١٦] (Les Faux - Mennayeurs) وقد ظهرخلال سنة ١٩٢٦[١٧] ، فبفضل العناصر الجديدة التي اتخم بها جيد روايته هذه ، ومنها المونولوج الداخلي، جعل منها مرآة ذات وجوه مختلفة[١٨] . ان من المؤكد ان هذا العمل الادبي الفذ يشكل بداية « عصر الشك » الذي تحدثت عنه ناتالي ساروت في الخمسينات . لقد كانت بمثابة انفجار لبنيات هذا الجنس الادبي[١٩] . ان رواية « المزيفون » ، يضاف اليها اعمال جيمس جويس (James Joyce) الايرلندي الجنسية (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) ، ولاسيما منها رائعته «يوليسيس» (Ulysse) ; يجب أن يكون لهما أثر قوي في التحولات التي طرأت على الرواية العالمية لدى منتصف هذا القرن[٢٠] . فقد كان تأثير جويس في تقنيات الرواية خلال هذا القرن كبيرا . ولقد أجهد كثير من الروائيين في العالم ، انفسهم كيما يكتبوا على طريقته[٢١] ، ولكن قلة قليلة ، في حقيقة الامر ، من كبار الروائيين ، وحدهم ، افلحوا في كتابة ادب روائي أصيل على طريقة تيار الوعي ، ومنهم وليام فولكنر (Wiliam Faulkner) (١٨٩٧ ــ ١٩٦٢) (جائزة نوبل في الآداب ١٩٤٩)[٢٢] .

ونعود الى جيد وروايته التي نزعم انها ربما كانت المحاولة الاولى الجادة في المسار الجديد للرواية خلال هذا القرن . من اجل ذلك يمكن ان نذهب الى ان جيد يجب ان يعد ضمن الكتاب المعاصرين الذين اثروا تأثيرا شديدا في هذا الجنس الادبي وتركوا شخصيتهم مطبوعة عليه . وقد يكون مستحيلا ان نتحدث عن الادب الروائي المعاصر في العالم ، دون التعريج عليه[٢٣] .

اما مارسيل بروست (١٨٧١ ــ ١٩٢٢) فقد حاول جهده تحويل مسار الرواية في كثير من اصولها العامة . وهذا التحول التاريخي الذي يكاد النقاد يجمعون عليه يتمثل في روايته الطائرة الذكر : « في البحث عن الزمن الضائع » (A la recherche du temps perdu). وهذه الرواية عبارة عن صرخة الم وهم : فانما الحياة تذبيل للجسم ، والانسان ليس استمرارية ولكنه انقطاع، والذاكرة الخائنة ما اكثر ما تشوه الاشياء حين تحاول استعراض وجودها . فالانسان هو الكائن الذي لايستطيع أن يخرج عن دائرة نفسه ، وكاذب من يحاول اثبات عكس هذا[٢٤] . ومما اضافه بروست ، ومعه جويس ، الى مفهوم الرواية وتقنياتها معا ؛ انهما نفيا أن تكون مجرد شكل مرتجل للحياة المقدمة في صورة فن ، او تكون مجرد حقيقة متحولة في صورة شعرية[٢٥] . وقد اعتبرت رواية بروست ــ في البحث عن الزمن الضائع ــ تحولا عميقا في مسيرة فن الرواية .

٣ ــ الملامح الجديدة لدى كافكا :

برزت ملامح ثورية كبيرة في الاعمال الروائية لكافكا (١٨٨٣ ــ ١٩٢٤) ، وهو الكاتب التشيكي الجنسية ، الالماني اللغة ، الذي طالعنا بأعمال روائية تمثل نزعة ثورية جديدة ، ولاسيما ما يتصل منها برسم الشخصيات ويتجلى ذلك خاصة في روايته الشهيرة : « القصر » . وتمتاز نظرة كافكا الى الحياة باليأس الناتج عن عبثية الوجود . من اجل ذلك نجد معظم كتاباته تتسم بالغموض القاتم والضبابية الصفيقة . وهو الذي يقول : **« اني أكتب بخلاف ما اتحدث ، واتحدث بخلاف ما افكر ، وافكر بخلاف ما ينبغي أن افكر ، وهكذا دواليك الى أعمق أعماق الغموض »**[٢٦] . وقد أثار كافكا ، الذي لم يعترف بقيمته ومكانته الادبيتين الا بعد موته ، الغازا كثيرة من الحياة والكون ، ولكنه لم يعط اي حلول للالغاز التي أثارها[٢٧] .

ومن الملامح الثورية في كتابات كافكا الروائية القليلة ، انها تتسم بالعمق والنضج والسمو والدسامة الفكرية معا . وقد حاول الكاتب أن يجرد البطل من خصائصه « المدينة » : من اسم ، ولقب ، وطول ، وعرض ، ولون ... فالكاف (K) التي رمز بها للشخصية المركزية في روايته « القصر » لا تعني شيئا كثيرا اذا قورنت بشخصية « الاب قوريو » (Le père Goriet) لبلزاك ، او « الاخوة كارامازوف » لفيودور دوستويفسكي (١٨٢١ ــ ١٨٨١) ، حيث انه ، كما لاحظ الان روب قرييي ، اجتزا كاتب القصر بمنح شخصيته المركزية علامة (ك) التي كانت هي الاسم ... والحقيقة ان هذا الـ (ك) لا يملك شيئا : فلا اسرة له ، ولا وجه ...[٢٨] . ومثل هذا الابتكار يعتبر ثورة حقيقية على التقاليد التي كانت تهيمن على الرواية وبنائها ورسم شخصياتها .

وعلى الرغم من هذه الثورية التقنية ، النسبية ، التي تطبع الاعمال الروائية لكافكا عامة ، و « القصر » خاصة ، فاننا نجد ناتالي ساروت تقول في سنة احدى

وسبعين وتسعمائة والف ببتريس بانها تصاب بالانقباض حين تفتح رواية لكافكا(٢٩) ، وتذكر بأنها حين امسكت بـ « القصر » (خلال سنة ١٩٣٣) لم تستطع ان تستمر في قراءتها ، واستثقلت استثقالا شديدا الحوار الدائر بين (ك) وبارنابي ...(٣٠) .

ومثل هذا الراي خطير ، ويبرز مدى الفرق الذي يباعد فيما بين التقليديين من الروائيين (ولو كان الامر يتصل بكافكا وقصره) ، والجدد الذين ثاروا ثورة عارمة على كل شيء في الرواية التقليدية . فالحوار المستخدم تقليديا في الرواية مستبشع اشد الاستبشاع لدى عمالقة الرواية الجديدة ، ولو كان بين شخصيتين من شخصيات كافكا ، وبناء الشخصية منعدم او يكاد ، بحيث تذوب ملامح الشخصية بين مجاهل النص الذي تكتنفه ضبابية كثيفة تلازمه ولا تفصل عنه . ولعل العوامل التاريخية والحضارية التي اومأنا الى بعضها في هذا الفصل هي التي باعدت الشقة بين روائيي الامس ، وروائيي اليوم .

والحقيقة ، كما تعترف بذلك ناتالي ساروت ذاتها في موطن آخر من كتاباتها ، ان اعمال كافكا الروائية التي النقت بأعمال الامريكيين ، ولاسيما ابتداء من سنوات العشرين من هذا القرن ، اثبتت لاول مرة ، كم هي كثيرة المجالات التي لا تبرح بورا لم تطوع ، وبكرا لم تستثمر .. انها فتحت ابوابا جديدة من الخيال امام كتاب الرواية ، واتاحت لهم التخلص ، آخر الامر ، من الحسور الحزين الذي كان يرغمهم على اختبار كل شيء عن كثب ، في الوقت الذي كان يحول بينهم وبين رؤية ابعد من مدى انوفهم(٣٠) .

بين كافكا ودوستويفسكي

ان دوستويفسكي فتح الباب على مصراعيه امام مجال الرواية الارحب ، المجال الذي ليس له حدود ، بينما نجد كافكا يرسم طريق الرواية . انه الطريق الطويل الضيق معا . لقد دفع كافكا فن الرواية في اتجاه واحد ، وقد ذهب في ذلك الى ابعد الحدود(٣١) .

ولقد يقال بأننا نرى شخصيات دوستويفسكي الروائية بشفافية ، ولكن هذا الانطباع الذي تبعثه فينا شخصياته غير حقيقي ، على الرغم من الاوصاف المقتضبة التي يقدمها بها ، وذلك ابتغاء مرضاة متطلبات زمانه . لقد كان حقا مضطرا الى ذلك مجبرا عليه(٣٢) . وان الذي كانت شخصيات دوستويفسكي تطمح ان تصبحه ، هو ما ستكون عليه الشخصيات الروائية اكثر فأكثر ، من بعد عهده ، ليس باعتبارها شخصيات نموذجية مكونة من لحم وعظام ، وانما باعتبارها مجرد « ادوات » دعامية ، او حاملة لحالات (Perteurs d'états) كثيرا ما تكون مرتجلة ، وكثيرا ما نلحظها في نفوسنا ايضا(٣٣) .

واذا كانت طيبة سعي شخصيات دوستويفسكي يقودها الراوي الى احضان عالم مفعم بالاخوة ، ونجدها تبحث عن ضرب من التولج المشترك ، او عن اندماج كلي للنفوس ... فان جهود شخصيات كافكا تختلف عن ذلك كثيرا ، حيث انها تميل نحو المضي الى غاية متواضعة وبعيدة في الوقت ذاته(٣٤) . ومن الادلة على بعض ذلك ان (ك) التي اختصرت اسما كاملا ، لشخصية كبيرة في رواية « القصر » تعني ، فيما تعنيه ، حرمان الشخصية من الامتيازات التي كانت تتبوؤها لدى الروائيين قبله . (ان ذلك لا يعني الا الاهمية المحدودة التي اعطاها الكاتب لكافه هذا الذي عده مجرد دعامة من الدعائم التي يقوم عليها عمله الروائي ، وليس هدفا في حد ذاته يريد بلوغه .

٤ ـ المدرسة الوجودية :

لقد سيطرت المدرسة الوجودية التي يتزعمها جان بول سارتر ، في فرنسا ، وربما خارجها ايضا ، زهاء خمسة عشر عاما ، وذلك ابتداء من ظهور « الفثيان » (La Nausée) (١٩٣٨) لسارتر الى ظهور (Les Mandarins) لسيمون دي بوفوار (Simon de Beauvoir) (١٩٥٤)(٣٥) . وقد كانت الاعمال الروائية الكبيرة في فرنسا استمرارا لمفهوم الرواية ذات النزعة الانسانية : اي الرواية التي تمجد الانسان وتثق فيه وتدافع عنه . ولكن « الفثيان » لسارتر ، كما يزعم ر. ريمون ، كانت كتابا عظيما ، بيد انها رواية صغيرة . ومضمون هذه الرواية السارترية التي احدثت ضجة ادبية واسعة في العالم المتحضر كله ، يعكس تجربة فلسفية أصيلة ، وينبىء عن استكشاف وجود يكتسح النفس من جميع اقطارها(٣٦) . وقد الفينا ، اثناء ذلك ، سارتر ينقم من فن الرواية حين يقرر بـ « اننا حين نحيا ، لاشيء يحدث . فالديكور يتغير ، والناس يدخلون ويخرجون . وهذا كل ما في الامر ! »(٣٧) . ومن بديهيات « الفثيان » ان وجودنا لا يمكن باي وجه من الوجوه ، ان تجري مجرياته على نحو ما يحدث للوجود في فن الرواية . (ولكن هذه النظرة في الحقيقة ، لا تنأى كثيرا عن نظرة كل من بروست وجويس التي تقوم على نفي كون الرواية شكلا مرتجلا للحياة المقدمة الى القارىء في صورة فن ، كما تقوم على نفي كونها « حقيقة » متحولة في شكل شعري (La réalité transfigurée en poésie.) (٣٩) .

وواضح ان مثل هذه الرؤية تناقض النزعة الواقعية في الفن ، وهي التي تقوم على رسم المجتمع كما هو ، لا كما يجب ان يكون ، وبدون محاولة البحث لتقديمه في اطار مثالي وذلك بروح من الموضوعية الكلية ، بصرف النظر عن ردود الفعل العنيفة التي قد يتلقى بها الجمهور هذا

الادب الواقعي الذي يرسمه كما هو ، على الطبيعة المسمحة الصادقة(٤٠) . اي ان الوجود في حقيقته الثابتة القائمة ، شيء يختلف عن الوجود الذي تصوره الاعمال الروائية . وقد كان سارتر متأثرا في غثيانه ببعض كتابات كافكا . وقد اجمع النقاد الغربيون على ان هذا العمل السارتري ليس رواية ذات تقنيات عالية بقدر ما هو ضرب من حديث عن منهج « حيث ان الراوى (السارد) يستكشف حقيقة واحدة : هي الوجود ، فيضطر الى الشك في كل شيء ، بما في ذلك الشك في نفسه .. »(٤١). ومع ذلك فقد انتهت الغثيان الى بصيص شاحب من الامل في ان الفن هو وسيلة للخلاص من الوجود »(٤٢) . وبذلك يمكن ان نتفق مع احد النقاد الفرنسيين في ان الغثيان « تمثل نهاية الرواية »(٤٣) .

ولكن سارتر سرعان ما عدل عن هذا الراي المتمثل في امكان العثور على الحل في النتاج الابداعي الذي ظل يبشر به في الغثيان ، وذلك حين كتب روايته الثانية الشهيرة وهي « سبل الحرية » حيث ذهب في هذه الاخيرة الى ان الحل يكمن في الالتزام السياسي .

وبدون ان نتورط اكثر في الحديث عن اعماله الاخرى ذات الشهرة العالمية كـ « الجدار » (Le Mur) وهو مجموعة قصصية (١٩٣٩) ، و « الذباب » (Les Mouches) (١٩٤٢) علينا ان نومىء فقط الى ان سارتر بحكم عقله الجبار ، وذكائه الخارق ، ونظره العميق ، استطاع ان يهز النقد الادبي في العالم كله ، ويترك بصماته عليه . ومن ذلكم انه كان واحدا من الاوائل ،قبل رولان بارت نفسه بكثير ، ممن لاحظ بانه **« اذا كان المؤلف هو الذي يكتب الاثر الادبي ، فان القارىء هو مفسره ومؤوله . وبدونه يصبح الكتاب نسيا منسيا فلا تعرف له قيمة »(٤٤) .**

بقي ان نعرف آخر الامر راي سارتر في الرواية الجديدة ، فهو اولا يأبى ان يطلق عليها هذا الاسم ، وانما يؤثر ان يطلق عليها « ضد الرواية » (Antircman) . ويرى بأن « الروايات المضادة (للرواية) تحتفظ بالشكل الظاهر للرواية ومحيطها . فهي ، من اجل ذلك ، نتاجات خيال تقدم بين ايدينا شخصيات خيالية وتقص علينا بعض حكاياتهم . ولكنها ، حتى تخيب الامل اكثر ، نجدها تنكر الرواية ، بواسطة الرواية نفسها ! وتخربها على مراى منا ، في الوقت الذي يخيل الينا انها تبنيها ، وتكتب الرواية عن رواية يستحيل ان تكون ... »(٤٥) . ولكن سارتر يعترف آخر الامر بأن « هذه النتاجات الروائية الغربية والعسيرة التصنيف لا تدل في شيء على ضعف الجنس الروائي ، بل تثبت فقط باننا نحيا في عهد من التأمل ، وان الرواية هي بصدد القيام بتأملات حول نفسها »(٤٦) . وواضح ان سارتر في بعض هذه العبارات التي اثبتناها هنا ، لا يواري خيبته في الرواية ، كما انه لم يستطع ان ينكر الازمة التي اخذت الرواية تتخبط فيها ، فما علة هذه الازمة ؟ ربما لان وسائل التعبير الفني الجديدة ساهمت في توسيع الدائرة التي اصبحت الرواية تتيه فيها ، ومن هذه الوسائل الاذاعة ، والتلفزة ، وخصوصا السينما . لكن هذا الافتراض الذي يسوقه حجة م . ريمون(٤٧) لا يصادف القبول لدى العقل المتأمل لان السينما كثيرا ما تقوم على الرواية ، ولان الاذاعة لا تتعارض مع الرواية ، بل ربما تغذيها وتقدم اليها الطعام الشهي . ومثل ذلك يقال في التلفزة التي اصبحت اليوم تقوم على المسلسلات الطويلة التي كثيرا ما تقوم على اعمال روائية ايضا . فاين العلة الحقيقية اذن ؟ على الرغم من ان العثور عليها بدقةمما يعسر على الباحث ، ولاسيما في فصل عام كهذا الذي نعقده لقضية ذات اذناب طويلة فاننا نحسب ان هذا العصر الذي نحياه اصبح هو في حد ذاته ازمة مستمرة : سكنا ، ومواصلات ، واطوارا مواد غذائية : لكل عالم ازمته ، فاذا كان احد العالمين ، او العوالم ، يشكو او يتخوف من نفاذ الطاقة، ويضج من التضخم المتصاعد ، فان العالم الاخر يشكو من نقص في المواد الغذائية ، ويخشى ان تطحنه المجاعة ، بعد ان باع معادنه وخيراته الطبيعية بثمن بخس ، او سلبت منه بالمجان في عهد الاستعمار ... فاذا اضيف الى هذه العوامل ، ما كنا ذكرنا في صدر هذا الفصل ، من العوامل الاخرى ، اقتنعنا بان المآل الذي آلت اليه اليوم الرواية امر طبيعي الى حد كبير .

٥ ــ المدرسة الامريكية :

لا يمكن لاحد ان يحاول معالجة الرواية العالمية المعاصرة دون الوقوف وقفة لدى المدرسة الامريكية التي اعطت الكثير لفن الرواية ، ولا سيما فيما يتصل بالتقنيات الجديدة ، وهي التي تعنينا هنا اكثر من سواها . واول ما ينبغي ان نلاحظ ان الرواية الامريكية ازدهرت فيمابعد الحرب العالمية الاولى بفضل طائفة من الروائيين الشباب الذين تأثروا بنتائج هذه الحرب الطاحنة . ويضاف الى هذا العامل استكشافهم العالم الاوربي عن كتب(٤٨). ومما اضافه هؤلاء الى التقنيات المتعلقة بكيفية السرد داخل الرواية ، انهم ادخلوا عليها بعض التقنيات السينمائية التي كانت تبرح جديدة يتنافس مخرجوا الافلام في المزيد من ابتكار طرق لها لا تنتهي . وبذلك انشأ أقطاب هذه المدرسة الروائية ما يسمى بـ « البيهافيورية »(٤٩) (Ecele behaviariste) وهذا المصطلح يعني « وصف العواطف بواسطة وصف السلوك والحركات ، والمواقف التي قد تبدو لاول وهلة بدون معنى ، ولكن انطلاقا منها ، يستطيع القارىء ان يتمثل الشخصية الحقيقة للابطال »(٥٠) .

وهذه الملاحظاتالتقنية غيرتموقف الكاتب الروائي رأسا على عقب ، فاضطر الى التحرر من الذاتية ، في الاقل نظريا ، بعد ان كان الى ذلك الحين ، يمزج الذاتية بالموضوعية. وهو حتى حين أصبح يرسم عواطفه الخاصة، داخل الرواية فانما اخذ يفعل ذلك من الخارج ، فكأن الامر يتصل بشيء مرئي من ملاحظ أجنبي(٥١) .

وكان يتحدث ، في تلكم الاثناء ، عن « تقنية السرد الامريكية ذات النزعة الموضوعية » (٥٢) . ونجد هذه التقنيات لدىكل الروائيينالكبار امثالارنستهيمنجواي (Ernest hemingway) ١٨٩٨ — ١٩٦١ (جائزة نوبل في الادب : ١٩٥٤ — ١٩٦١) ، وجون دوس باسوس (John dos passos) (١٨٩٦ — ١٩٧٦) . ونجد معظم هذه الروايات تنتقد المجتمع الامريكي الذي عرف ازمة اقتصادية خانقة ابتداء من سنة تسع وعشرين وتسمائة والف . وقد اقترح امثال هؤلاء طريقة جديدة لكتابة الرواية اعتبرت ثورية وقالته للاوضاع ، لولاها لما كان هناك وجود للرواية الجديدة على عهدنا هذا .وقد هاجمت هـذه المدرسـة البنية الروائية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني ، في صورته الرتيبة ، وتتقيد ، ففجروا فكرة الزمان والحيز (Le temps et l'espace) وعمدوا ، كما تقرر جولييت رابي ، الى بناء روائي فوري بواسـطة الفلاشـات المركب بعضها فـوق بعـض (Flashes Jusctapéses) وبواسطة الصور الاتية من حيزات مختلفة متجاوزة الزمن(٥٣) . انهم حالوا تكثيف الحقيقة الكلية في حيز كتاب . وهذه المدرسة ايضا هي التي استكشفت تقنية « المونولوج الداخلي »(٥٤) . وقد غذى هذه التقنية الحديثة استكشافات فرويد في مجال التحليل النفسي مما أفضى الى طريقة جديدة في التمكين للشخصية من النماء والحياة بشكل مثير داخل العمل

الروائي . وهذه الطريقة موضوعية حيث ترفض التعويل على العواطف ... حيث ان الكاتب يضعنا امام جريان التفكير، او تيار الوعي، كما يدور في الحديث الداخلي(٥٥) (Le langage intérieur) . وعلى الرغم من ان هـذه الموضوعية التي تدعيها المدرسة « البيها فيورية » ، ظلت أساسا ، أدبية ، فانها فتحت مجالا رحبا امام سلوك « علمي » يسلكه الروائي بحيث يقف موقفا محايدا ، متخذا من الموضوعية طريقة له في تدبيج عمله الروائي ، وفي التعامل مع شخصيات روايته ومواقفهم ، وعواطفهم ولغتهم أيضا . وبمثل هذا ، اتاحت هذه المدرسة للقارىء، اي بواسطة هـذه الطريقة التي تشبه عمليـة جراحية حقيقية تجرى على الشخصية ، أن يلاحظ بنفسه ، وبدون واسطة ، تطور الظواهر المنغلقة داخل وعي البطل ، او داخل نصف وعيه .

ان الرواية في العالم بفضل هذه التقنيات الجديدة تحررت من كثير من القيود البلاغية ، والديباجة الاسلوبية المبالغ فيها . كما حررتها من كثير من العناصر التي ظلت ترزحتحتها زمنا متطاولا رواية التحليل (Le roman d'analyse) (٥٦)

واذا كان لا مناص لنا من قول كلمة صغيرة تلخص هذا العالم الكبير ، هذا العالم المركب المعقد ، ان الرواية الجديدة كما يطلق عليها أصحاب مدرسة منتصف الليل ، او « ضد الرواية » كمايطلق عليهاسارترفي تسع وأربعين وتسعمائة وألف ، لم تقم طفرة ، ولم تنبت بدون جذور ، وانما جاءت نتيجة حتمية لعوامل كثيرة : سـيـاسية ، وحضارية ، وثقافية، وادیولوجية ، واقتصادية ايضا... ولا ينبغي ، مهما ادعى اصحاب الرواية الجديدة واشياعها معا من رفض للرواية التقليدية او سخرية بتقنياتها ، اهمال ما كان لامثال المفكرين والروائيين العالميين الذين سبقوهم من آثار على تجديدهم الروائي الذي طالعونا به ، وعلى تقنيات الكتابة الروائية التي خرجوا بها : شكلا ومضمونا . ولعل من اهم هؤلاء ماركس ، وفرويد ، وبروست ، وجويس ، وكافكا ، وبريخت ، وجيد ، وكامو ، وسارتر ، وسواهم من كبار المفكرين والادباء الذين هزوا الادب العالمي هزا عنيفا ،وأثروا في اتجاه مساره ، بتطلعهم الى تمثل عالم افضل لوظيفة الادب الروائي ودوره : اجتماعيا ، وحضاريا ، وجماليا .

جامعـة وهران

احـالات

١) تمثل هذه الدراسة الفصل الاول من سلسلة فصول انجزها الكاتب حول الرواية الجديدة وتقنيتها ، كالزمان والسرد ، واللغة المستخدمة وهلم جرا ..

2) T. TODOROV, Les catégeries du récit littéraire, in communication, n°8 1966, Seuil, p. 141.

3) Nathalie Sarraute, L'ère du soupçon, p. 18, Gallimard, Paris 1956.

4) ID.

5) ID. p. 16.

6) Encyclepaedia universalis, volume 14, Paris, 1972, (Roman).

7) ID.

8) N. Sarraute, op. cit. p. 18.

9) R. Jean, Encyclopaedia universalis, volume

14, Paris, 1972, (Roman) .

10) ID.

11) A.R. Guillet, pour un nouveau roman, p. 7 Editions de Minuit, Paris 1963.

12) Encyclepaedia univoralis, (Roman).

13) ID.

14) Cf. p. Van Tieghem, Petite histeire des grandes doctrines littéraires en France, p. 222 et suiv. P.U.F. Paris, 1960.

15) Encyclepaedia universalis, (Roman).

16) V. p. 10.

17) Voir p. 10.

18) B. Gros, et autres, La littérature. du Symbolisme au Nouveau Roman, C.E.P.L, Paris 1970, p. 184.

19) ID.

20) ID.

21) ID. p. 227.

22) ID. p. 173 - 174.

23) ID. P. 184 - 184.

24) ID. p. 340.

25) ID. p. 246.

26) ID. p. 94.

27) ID. p. 228-229.

28) A.R. Guillet, op. Cit., p. 28.

29). N. Sarrante, Ce que je cherche à faire, in nouveau Roman, Hier aujourd'hui, t. II, p. 28, Paris 1972, cel. 1018.

30) N. Sarrante, L'ère du soupçon, P. 20.

31) ID. p. 32.

32) ID. p. 51.

33) ID.,

34) ID., p. 54.

35) M. Raimond, Encyclopaedia universalis, roman.

36) ID.

37) ID.

38) ID.

39) Léon Toorems, une nouvelle littérature? in La littérature du Symbolisme au Nouveau Roman, p. 246.

40) P. V. Tieghem, op. cit., p. 216 - 217.

41) La littérature du Symbolisme au Nouveau Roman, p. 432 - 433.

42) ID. 433.

43) M. Raimond. op. cit.

44) La littérature du Symbelisme au N.R., p. 433 - 434.

45) J.P.Sartre, in N. Sarraute, Portrait d'un inconnu, (Préface) .

46) ID.

47) La littérature du Symbolisme, 331.

48) Juliette Raabe, Le roman romanesque et la littérature de Consemmation, in La littérature du Symbolisme au N.R., p. 387.

49) (BEHAVIOUR) ومعناهـا
الكلمة من الانجليزية وهي سلوك او سيرة . انظر م.س.

50) ID.,

51) ID., p. 388.

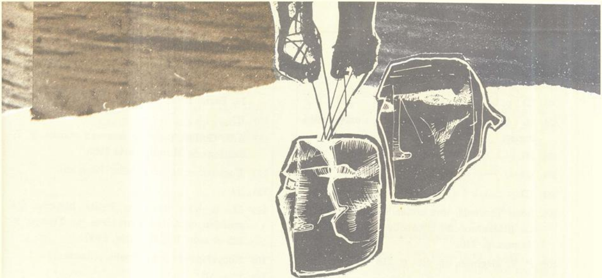
52) ID.

53) ID.

54) ID.

55) ID.

56) ID.



في البال خارطة يحددها العبيد
والليل نافذة على التذكار ، والتذكار نافذة على الاشواق ،
والاشواق تفضح ما اريد
وانا البنفسج ، والبنفسج حالة اخرى تطاردها الجنود

يتحلقون على دمائي كلما انفجرت دمائي ،
هذه مدن أخلفها ورائي ،
ثم أصعد رايتي حلمي وسيدتي البلاد ، فمن يراهنني
على مطر يجيء من الرماد ،
واخر المدن القتيلة في ردائي ؟،
انهم يتحلقون علي اشكالا من الصور الصديئة ،
يارمال ، أعد أقماري وأصعد في المسافات الرديئة ،
اشتهي فجرا يفجرني خيولا ليس يضنيها الصعود

وأمد في جسدي سلالم ،
والمساء يصوغ ذاكرتي عوالم ،
قبرات السلم جاهزة لاول اغنيات الموت ،
اسقط في مدى الترحال تحرثني هموم الوقت ،
ما ارتاحت خطاي من الهزيمة ،
ما انتهيت الى اغانيك الجميلة ،
والصحارى باتساع الحلم واسعة ،
وتبحر في صارية ،
واطلاعي اجهزها وينكرها الرفاق ،
وأحتمي بالرمل من رمل يجيء ولا يكون لنا العناق ،
كأن نورسة أعد لها بداياتي يفاجئها الفراق ،
أنا البدايات العصبية
والنهايات السعيدة ،

محاولات للزمن الفلسطيني



ان اخر من يضيع أنا ، واول من يعود

وأحاور الابعاد عن شجر يظللني ،
كأن الارض مغلقة على شجني •
قطارات المساء تفر من شوق يخاصرها ،
غزالات القلوب تفر من عشق يحاصرها ،
المغني لم يعد من اخر اللحن القتيل ،
كتبت مرثاة الى شجر النخيل ،
كتبت وانفجرت خطاي على الدروب ،
فذبت في الهم الجميل ،
كأن أضلاعي موزعة ،
كأن العرب راحلة ،
لماذا وحدنا نبكي على شجر يغادرنا ،

لماذا وحدنا الشهداء والمنفى ،
الصحارى ، الرمل ، والمدن القتيلة ،
والمطارات ، السفائن والسجون ،
ونقطة التفتيش ، نرفزة الجنود ، وراية السفر الطويل ،
كأن اضلاعي موزعة ،
كأن العرب راحلة
كأنا وحدنا زمن البنفسج والبنفسج حالة اخرى
يطاردها الجنود •

تتسلقين الان خاصرتي ،
وأغلق في المساء عليك ذاكرتي ،
وأهرب من صباح يخطف الاشياء مني
ليست الاعراب مصغية لموال المغني



محمد لافي

لم تعد بيروت من زي المقاتل ،
نشرة الاخبار نعطيها أغانينا وتمنحنا مراثيها ،
ونكتب اخر الاشعار عن زمن القبائل • ،
ما انتهى زمن القبائل والرصاص يجيء من حلم ثقيل ،
ما انتهى زمن القبائل ،
والفدائيون ينحدرون من موت جميل ،
ما انتهى زمن القبائل والخليل بلا خليل ،
ما انتهى زمن القبائل — آه يا دادا —
ولا انتفض الصعيد
يا نيل اني قد شددت الان راحلتي اليك فلا تضعني
كل الصدور قريبة مني
كل الصدور بعيدة عني ،
واركض انه زمن الخليل الصعب — لاكنتم —
أما في الليل من قمر ؟! ،
سأركض واحدا في الليل ،
هل في الارض متسع لهذا العشق ،
كل حقيبة كفن ،
وكل قذيفة وطن ،

وخطو البرق أقصر من خطاي الى الحدود / أنا الحدود

مرت قطارات الصباح ولم نكن فيها ،
وضيعنا التردد ،
لم نكن فيها وأعيانا التجلد ،
أيها الرمح الفلسطيني حاول مرة اخرى ،
يكون لنا رماد ،
أيها الطفل الفلسطيني حاول كرة اخرى
تكون لنا بلاد
انه الزمن الذي يأتيك من يوم ثقيل مثل يومك ،
انه الوطن الذي يأتيك من موت جميل مثل موتك ،
كانت الاضواء لاهثة وراءك ،
لم تكن (اسوان) فاتحة العذاب ،
ولم تكن بيروت خاتمة الاياب ،



وانه الزمن الفلسطيني لايرتاح من سفر ،
ولا يأوى الى شجر ،
لماذا وحدنا الغرباء ؟ حاول قد يكون لنا حصار ،
أو يكون لنا انتصار ،
انه الفصل الفلسطيني جرد من عظامك طلقة اخرى ،
ستختصر المسافة بين جرحك والخلاص ،
وبين حبك والرصاص ،
اقول حاول سوف يقترب البعيد •

عمان / الاردن

كرسي

اسماعيل ابراهيم

كان ذلك قبل خمس وعشرون سنة . كانت اشعة الشمس تلهب وجهي وجلد رقبتي وانا اركض بين هذه المقهى وتلك ، جامعا صحون الكبة او جالسا امسحها بقطعة قماش بعد غمسها في ماء حار . كنت اساعد عمي بائع الكبة المتجول . فكنت انهض يوميا قبل شروق الشمس . اتناول فطوري الذي لا يتغير . ربع رغيف مع قدح من الشاي وقليل من الحمص او الفول المرشوش ببذور النعناع . ثم امضي مسرعا ، حاملا معي سلة كبيرة مليئة بالصحون والشوك . وعندما اصل مقهى حميد بك — في شارع الجمهورية — اضع عني احمالي واهب الى الجهة المقابلة من المقهى ، لاشتري قنينة نفط ونصف حقة من الفحم . ثم ابدا باضرام النار في الموقد الذي نحتفظ به في المقهى . واروح انفخ بعد ان يختفي اللهب حتى تغرورق عيناي من الدخان والرماد الذي يتطاير اثر كل نفخة . واشعر بالدوار . فانسحب بعيدا ، متحاشيا الدخان الذي يتلوى ويتصاعد . كان العمال المبكرون ايام الشتاء الباردة ، تغريهم تلك النار . فيهرعون نحونا. يدفئون اكفهم واقدامهم ومن ثم ياخذون طريقهم من غير ان يتفوهوا بكلمة . دون ان يكلفوا انفسهم حتى عناء التفاتة صغيرة الي . اما من جانبي فكنت اتفحصهم جيدا واحدا واحدا . وجوه جامدة ، عابسة ، باسمة ، مرحة. وكثيرا ما كان العبوس طاغيا على اغلب تلك الوجوه . ومن كثرة ما كنت اتفحصهم وارقب حركاتهم كانت نظرة واحدة مني المح بها من بعيد احدهم ، يكفي ان اقرر انه ولابد ان يجيء ليدفيء كفيه او قدميه . وكنت لا اخطيء الحدس ابدا . عندما يتحول الفحم الى جمرات. اغطيه بالرماد . ذلك ما علمنيه عمي . فبتلك الطريقة كنا نحتفظ بتوهج الجمرات لفترة اطول مما لو بقيت على حالها .

كانت الساعة حوالي العاشرة عندما جلس دايى سليمان[1] — هكذا كانوا يسمونه — القرفصاء قريبا من عمي . كان دايى سليمان ابيض اللون متورد الوجنتين ويعتمر على رأسه عمامه نظيفة يمسح بطرفها المتدلي من حين لآخر عينيه الدامعتين . ما ان جاس — على الرصيف بالطبع — حتى هز عمي ذراعيه وشمرهما . وراح يقلب الكبة في القدر النحاسي الكبير المطلي بالقصدير . وبعد ان قلب ماشاء له التقليب . اختار واحدة . وفي الصحن الذي رفعه بيسراه ، وضع الكبة في خفة . ثم اراح الملعقة على جانب من القدر وحمل السكين في هدوء .. وتخبط السكين في قشرة الكبة ، ويسحبها ببطء فتنثني القشرة امام السكين . يطفر دهن اصفر نقي . ويتصاعد البخار العابق برائحة اللحم الشهي . عندئذ يبتسم عمي وهو يقطع الكبة الى ست قطع وهو يقول موجها كلامه الى دايى سليمان « لا صايرة ولا اتصير » ويمط دايى سليمان شفتيه ويستحلب لسانه . يتململ مستعجلا تناول الصحن منه . ويرش عمي الكبة بقليل من مسحوق الفلفل الاسود . ومن غير ان يضيف اليها شيئا من مرق الكبة ، هكذا كان دايى سليمان يشتهيها . ويدفعها له. يتناولها بلهفة ، يغرز فيها الشوكة . ويدفع قطعة حارة

في فمه . ويظل يديرها في فمه من جهة الى اخرى . ينفخ واللقمة في فمه . وهو يزدرد طعامه كان يلقي الي نظرات متمهلة . انا الموزع بين غسل الصحون والشوك وحمل الكبة الى الزبائن . بعد ان انتهى من تناول الكبة ، مسح كفيه وشفتيه بالمنشفة التي يحملها عمي على كتفه اليسرى وقال :

— محمد ، الم تسجله في المدرسة بعد ؟ ثم القى الي نظرة .

اجاب عمي بلا مبالاة .

— اية مدارس ، داريى سليمان ، دعه يتعلم صنعة .

وبمرحه الذي لا يفارقه البتة رد دايى سليمان :

— لا محمد ، لا . انك لن تحرمه من التعليم . وكم عمره ؟

اجاب عمي ببرود وعدم راحة :

— احد عشر عاما .

— واه . احد عشر عاما . ان ابن اخيك كان ينبغي ان يدخل المدرسة قبل فترة طويلة . لا ، لا . سوف لن يرضى عليك الله ان انت حرمته من التعليم . انها لجريمة يا محمد .

وعندما وجده عابسا . اختصر حديثه :

— ساحدثك عصر اليوم . ولكن سأجيء غدا في مثل هذه الساعة ، لاخذه معي ، كنت قريبا منهما استمع الى حديثهما في صمت . نهض دايى سليمان والقى علي نظرة اخيرة بعيونه الحمراء المريضة ، منذ زمن بعيد . ربت على كتفي وهو يقول « اي اب كان ابوك . انه لم يكن انسانا بل ملاكا » وهز عمي راسه في حيرة وحزن .

وكم شعرت بالخوف وانا اقلب في راسي كومة صغيرة من الافكار . ترى ماذا سيحل بي ان دايى سليمان لم يف بوعده . ساظل اغسل الصحون واركض بين هذه المقهى وتلك .. ويقشعر جسدي . ثم اتخيل نفسي متأبطا كتبي ، متوجها الى المدرسة . ترى ماذا يفعلون هناك ؟ . كيف يتعلمون ؟ ما القراءة ؟ وظللت افكر واتخيل طوال تلك الليلة حتى غلبني النوم .

وفي صبيحة اليوم التالي . وكالعادة حملت سلة الصحون والشوك وانطلقت تحت آخر طيات ظلام الليل

المندحر . حتى كانت الساعة العاشرة شعرت ان زمنا طويلا قد مر . عيناي تتجولان شاردتان . اواه اي مصير تعس كان ينتظرني لو ان دايى سليمان لم يأت . كنت اشعر بالاختناق ، باليتم ، وبحزن ثقيل على قلبي . اصرخ في اعماقي « اين انت يا ابي ، اين . ؟ » ويدوي في داخلي صدى احاسيسي « له الله من ليس له احد » وفجأة يظهر دايى سليمان . فتطفر من عيني الدموع ، دموع القلق والخوف والترقب . يبتسم لي . فتضيء الابتسامة وجهه . واشعر نحوه بود كبير . يقترب مني بعينيه المحمرتين الدامعتين ليقول :

— لم تستعد للمدرسة ، ها . اذهب واغسل وجهك جيدا .

لم يخبرني عمي انه اقتنع بكلام دايى سليمان ، وانه



قد وافق على تسجيلي في المدرسة . فالتفت الى عمي وكلي قاق وتوسل ، وانا انتظر صامتا اشارة منه، اخيرا ، زجرني قائلا : ــ لماذا تقف هكذا كالصنم ؟

واركض الى المقهى ، الى صنبور الماء . ادعك وجهي . واقفل راجعا مبلل الوجه والشعر . ويبتسم لي دايى سليمان ويشير الي ان اتبعه . تبعته وانا غير موقن مما يحدث . تبعته خافقا طائرا من الفرح . «سوف لن اغسل الصحون بعد الآن » والتفت الى عمي حزينا لفراقه « ليكن الله في عونك ياعمي » وافرح ثانية ، ويطفي علي الفرح وانا افكر في اصدقائي من اولاد المحلة ، والذين يشفقون علي دائما « يتيم ، مسكين من يفكر في تعليمه ؟» واسير مسرعا ، مرة امامه ومرة اتخلف وانا افكر في عمي. واتخيله متحيرا ، فكيف سيسوي بين تقطيع الكبة وتويزعها وغسل الصحون . ومن ثم اركض كالمجنون لالحق بدايي سليمان .

ان انسى لن أنسى الايام الاولى من حياتي في المدرسة . حيث طلبني المدير وقال : ــ غدا ، عندما تجيء الى المدرسة ، اجلب لك كرسيا . دهشت . فلم اعرف ان لكل تلميذ كرسيا خاصا به . كنت اعرف ان « الملا » يطاب ذلك ، بل لا يطلب اكثر من مفروش صغير . ولكن ان يطلب مني كرسيا فذلك شيء لا طاقة لي عليه . ولزمت الصمت ، لربما سيعفيني المدير ، لربما سيرق لحالي . عندما رجعت الى المنزل ، كنت حزينا الى اقصى درجات الحزن . اخبرت عمي بما طلبه المدير . فرد علي قائلا . « لم يعزها غير هذا ! » وزجرني بعنف : ــ اغرب عن وجهي .

ومضى علي اسبوع وانا لا ادري بم اجيب المدير ، والذي يلح علي يوميا : ــ « اما ان تجلب لك كرسيا او تترك المدرسة . » وعندما يجرني صامتا متحيرا يردف: « ان كنت لا تستطيع فاترك المدرسة ، تعلم صنعة ، خفاف ، نجار . . . ان المدرسة ليست لامثالك ياولدي». انتشر خبر الكرسي في المحلة ، ذلك الكرسي اللعين الذي كنت احلم به حتى في النوم . ولكن رغم تعنيف المدير ، ورغم الاستهزاء الذي يقابلني به التلاميذ يوميا ، لم انقطع عن المدرسة يوما واحدا . وذات يوم دخلت منزلنا احدى الجارات البعيدات لتقول « سمعت انكم تبحثون عن كرسي لجمال . ان لدينا كرسيا قديما وهو متروك عاى السطح منذ زمن بعيد . لربما يفيدكم . ليأتي احدكم لاخذه » ما ان سمعت ذلك منها حتى تمسكت بها . اخذتني معها . لن استطيع ان اصف لكم جنون الفرح الذي غمرني . صعدت الى سطح واسع . تسلقت جدارا عاليا حتى وصلت الى السطح الصغير . سطح صغير لغرفة صغيرة تحوي اشياء مهملة . حملت الكرسي القديم الذي اكل عليه الدهر وشرب . وقفت للحظة وانا ممسك به بقوة وراحت عيوني تسرح محلقة فوق سطوح المباني . تسرح مع الطيور المحلقة عاليا . وتموج الريح شعري ، وتسقط خصلة كبيرة وتمنع عني الرؤية . ابعدها بحركة فرح . ثم اهبط مسرعا بعد ان اسمع صوت الجارة : ها، ماذا فعلت ؟ . وقفزت مع الكرسي الى السطح ومن ثم الى فناء المنزل . ركضت من غير توقف . خوف ان تغير الجارة رايها . ونمت تلك الليلة هادئا حالما في الغد .

كنت اول تلميذ يدخل المدرسة . لم يكن هناك غير دايى سليمان . كان يرش ساحة المدرسة بالماء : ــ ها جمال ، جئت بالكرسي . حسنا فعلت . اواه ، اي رجل طيب كان ابوك . رحمة الله عليه . مطأطىء الراس دخلت الصف . اين اضع الكرسي ، تحيرت . الكرسي الذي كاد يلعب بمصيري ويحرمني من مواصلة التعليم. اخترت له اخيرا مكانا ، وسط الصف وامام السبورة . كان دايى سليمان يدير حانوت المدرسة . وكنت لااستطيع ان افكر في رد جميله اكثر من ان اشتري منه بنقودي الصغيرة . كنت اعتقد ان تلك النقود على صغرها قد تفيده في شيء .

وتمضي الايام وتغلق المدارس ابوابها . فافرض على نفسي تقشفا قاسيا جدا . فاظل اضع النقود الصغيرة بعضها فوق بعض ، واخفيها عن العيون واضعا اياها على رف عال ، في احدى علب سيكاير اللوكس القديمة . وعندما تفتح المدارس اشتري بما جمعته من النقود ، والدفاتر والاقلام واللوازم المدرسية الاخرى .

غيمة مبشرة

للشاعر الهندي كاليطاسا   ترجمة : نظار . ب . نظاريان

اكتشف الاوربيون ، في نهاية القرن الثامن عشر ، الشاعر الهندي (كاليطاسا) ساهمت في هذا الاكتشاف ترجمة مؤلفاته الى الانكليزية ، وبخاصة الى الالمانية . ان مؤلفات كاليطاسا مترجمة ، اليوم ، الى اكثر اللغات الحية في العالم .

لم تساهم مؤلفات كاليطاسا ، في ازدهار الاداب الهندية المتعددة اللغات فقط ، وانما تركت ايضا اثرا بارزا في الثقافة الروحية في ارجاء اوربا . يكفي ان نذكر ، من عمالقة الاداب العالمية ، الشاعرالالماني غوتيه، والشاعر الهندي طاغور ، قد استوحيا من افكار ذلك الهندي العظيم ، ومن نماذجه الادبية .

ليست لدينا اية معلومات ثابتة عن حياة كاليطاسا، ولا عن العصر الذي ابدع فيه روائع مؤلفاته . هناك رايان مقبولان ، اكثر من غيرهما تقريبا ، عن الزمن الذي عاش فيه روائع مؤلفاته . فحسب الراي الاول ، عاش كاليطاسا في القرن الاول قبل الميلاد . اما الراي الثاني فيضعه في القرن الخامس بعد الميلاد . لم تصلنا ، عن سيرة الشاعر الا اساطير جميلة نسجها الشعب عن شاعره الذي احبه .

يستشف من مؤلفات كاليطاسا ، بكل بساطة ، بأنه كان واحدا من اكثر الناس تهذيبا في زمانه . كان مطلعا ، بكل عمق ، على كافة اتجاهات الفكر الفلسفي الهندي ، فكان عارفا بفقه اللغة القديم ، وباساليب اللغة الهندية . وكان مطلعا على علم ادارة الدولة ، ونظريات فنون الحرب ، الى جانب معرفته علم الجمال والحب ، وعلم الفلك والطب والجغرافيا ، والفنون المسرحية ، واللاهوت ، والموسيقى . ونذكر من مؤلفات كاليطاسا المسرحية ، المسرحيات التالية . (شاغونداليا) و(مليافيكا و اكيميدرا) .و (اورفاشي المحررة ببسالة). وله ايضا ، الى جانب هذه المسرحيات ، اربع قصائد طويلة ، منها قصيدتان غزليتان . الاولى بعنوان (فصول السنة) والثانية (غيمة مبشرة) . والقصيدتان الباقيات فانهما ملتحمان . الاولى بعنوان (آل راكهوي) والثانية (مولد اله الحرب) ٩

يقول الباحثون ، بعد مقارنة مؤلفات كاليطاسا بمؤلفات التراجيديين الاغريق ، ان مؤلفاته لا تتضمن الصراع العنيف بين الطبائع والشهوات . ولا ذلك النضال المأساوي بين الانسان والقدر في مأساويات (اسخيلوس وسوفوكليس) .

ان مؤلفات كاليطاسا تستنشق الحب السامي الهادىء ، الخالي من الاحداث اليومية ،الحب (الهادىء برهافة متناهية) ، ونعومة (متوازنة) وخفة . ولكن لبست غريببة ايضا ، التأكيدان المأساوية عن التفاؤل الوجودي الثابت عند الشاعر . فالقدر يلاحق ابطاله

ايضا . اما القلوب المحبة فانها تعيش ـ وان كان وقتيا ـ حرارة الغربة والامها .

يدرك كاليطاسا الحياة ، وقدر الانسان في تناقضاتهما وتعقيداتهما . وخير قصيدة ابدعها يراع الشاعر ، هي قصيدة (غيمة مبشرة) . انها ـ بكل تأكيد ـ هي كلمة (ياكشا) المنفي ، يوجهها الى الغيمة، فيرجو منها ان تطير الى زوجته ، حاملة اليها اخباره لتبعث بها الامل والقوة في نفس المراة المتألمة من لوعة الحب .

في القسم الاول من هذه القصيدة الطويلة ،يصف لنا (ياكشا) الطريق الطويلة التي ستجتازها الغيمة، من الجنوب الى الشمال ، حتى تصل الى المدينة الاسطورية النائية (الاغا) حتى منزله . أما القسم الثاني ففيه وصف لمنزل (ياكشا) في مدينة (الاغا) ووصف لزوجته . وفيه ايضا مضمون الخبرية التي سيبلغها الى زوجته .

بخيال ملتهب ، يخلق (ياكشا ـ نصف الاله) المعذب بلظى الحب ، الصورة الفريدة لطبيعة الهند . ويغدو وصف الطبيعة عنده ، وسيلة لبيان حالة البطل النفسية . ان الكلام الذي يوجهه البطل الى الغيمة والحديث الذي يبثها ، هو مناجاة حب مأساوية ولكنها لانسان فصل غصبا ، عمن يحبها ، وقلبه يطفح الما وشوقا ورغبة . لكنه يظل دون استجابة . وتبقى الغيمة ، كما هي ، صامتة معزولة ، حتى النهاية على قمة جبل (راماكيري) . ربما انضم (ياكشا) اخيرا الى حبيبته ، ولكن بعد مضي اشهر طويلة قاسية . فهو الان يتألم ويتعذب كذلك تتألم في (الاغا) البعيدة ، تلك المراة التي احبها .

القصيدة ـ بكليتها ـ مشبعة باحساسات جوى الحب الجارف ، الحب الملتهب الضائع . يعرض لنا كاليطاسا عن طريق تنفس الطبيعة اشكالا مختلفة من انواع العشق والغرام . فالجبال تغدو رموزا للحب الطاهر وللعلاقات الاجتماعية والفضيلة . والانهار تبدي لنا ، اشكالا مختلفة من النماذج النسائية .فنهر (نيرفينتيا) تجسد المراة الفانية اللعوب . ونهر (السند) رمز للمراة الوحيدة المتشوقة للحب .ونهر (كامبهيرا) يبث اللغيمة غرام الفتاة الخجول اما مياه نهر (ساراسوادي) المقدسة فانها تظهر الغيمة ،حتى تتعرف الى الحب الروحاني الشامل .

يصوغ كاليطاسا قصيدته على مبدأ (تهفاني) وهو يمثل النظرة الشعرية . فالشعر الحقيقي عند الهنود يجب ان يتضمن ايضا ـ عد المعنى الظاهر ـ ما خفي من المعاني التي تظهر تدريجيا والتي لايمكن ادراكها للوهلة الاولى ، وانما تدرك كصدى .

في المقطع ٦٨ من القصيدة مثال على طريقة (تهفاني) . حيث نجد (ياكشا) يتحدث عن الغيوم التي تدفعها الرياح وهي تبلل الرسومات الجدارية الموجودة في قصور مدينة (آلاغا) . ثم تنسل هذه الغيوم خارجة من النوافذ ، خائفة مما فعلت ، على شكل دخان . هنا يشير الشاعر الى عشاق نساء (ياكشا) ، الذين يتسللون الى القصور متخفين ، ثم ينسلون منها سرا .

حتى الالوان في القصيدة ، وسيلة لايصال خفايا المضمون الى القارىء . ان علبة الوان (كاليطاسا) لغنية وثرية ، الا انه يحب تنافر الالوان ، اكثر من اي شيء اخر . كذلك الامر في ، لمعان البرق في الظلمة القاتمة . والوان قوس قزح المتموجة على ارضية الغيمة ، السوداء مثل الجواهر ، والغيمة السوداء بادية فوق البياض العاجي المبهر لقمة الجبل . وظلال الغيمة السوداء بادية فوق بياض نهر الغانج . وليست صدفة كل هذه الامور .فمن الواضح ان الحالاتالنفسية المختلفة ، ـ عند الهنود ـ ترتبط بألوان مختلفة .فالالم والغضب يرتبطان باللون الاسود . والسخرية باللون الابيض والحب والغرام بالاحمر ... الخ . ان تنافر الالوان يكشف شحطات الشاعر الفلسفية للحياة الانسانية حيث الفرحة تمتزج بالالم .

القصيدة مصوغة دون قافية . لقد ركب (كاليطاسا) في شعره ـ الوزن المسمى بوزن ، (مانطاغراند)والترجمة الصحيحة هي (المتباطيء) أو (السائر ببطء)، يتألف كل سطر من (١٧) تفعيلة ـ اي مقطع ـ ـ ، وتتسلسل المقاطع القصيرة والطويلة على نفس الوتيرة . فالمقاطع طويلة ، اما لانها تتضمن الحروف الصوتية الطويلة ،او لانها متبوعة بحرف او حرفين غير صوتيين ، يتألف المقطع الطويل الواحد من مقطعين قصيرين ... الخ .

كان هذا النوع ، من الاوزان ـ حسب راي الاقدمين ـ انسب الاوزان الغنائية الهادئة ، المسلسلة ، لوصف الرحلات ، والفصول الماطرة ووصف الهجر والبعاد . رغم ان اسطر الرباعية ، كلها ، تسير على وزن واحد ، ولكن السطر الواحد منها يحتوي على نوع من الصور المتجانسة ، المتوالية ، التي تخلق الغنائية ، وتسمح ـ في نفس الوقت ـ لهذه القصيدة الرومانسية التهرب من التكرارية .

ترجمت هذه المقدمة والقصيدة من النسخة الاكاتيمية الصادرة عام ١٩٥٧ في دلهي الجديدة باللغة السانسكريتية الاصلية ، من قبل الاديبة الباحثة (آنوش اراكيليان) الى اللغة الارمنية .

ونحن بدورنا نترجمها الى العربية نظرا لدقة الترجمة المذكورة وصحتها .

١ ــ تقاعس (ياكشا) في الخدمة ، ففصل غصبا عن حبيبته ، «١» بلعنة من سيده .

كان سيصمد عاما واحدا ، مجردا من القدرة «٢» لاجواء صوامع (راماكيري) «٣» .

تحت ظلال الغابة الكثيفة .

على شاطيء مياه قدست باستحمام (سيدا) الرائعة .

٢ ــ لبث العاشق الحزين ، على ذلك الجبل أشهرا ، قصرت أيامها .

كم هزل جسمه ، حتى تساقطت عن سواعده الاربطة الذهبية .

وغيمة سوداء ، رآها ذات يوم ، من أيام الصيف ، تحتضن قمة الجبل ،

الجبل ، كذلك الفيل الذي احنى قامته ، ليلعب بتلة التراب .

٣ ــ من زخم الحزن ، وقف حاجب ملك الملوك «٤» تائها ،

مرسلا تفكيره على المدى ، حابسا عبراته في أعماق النفس .

حتى الفؤاد المحظوظ ، يقع فريسة الاضطراب ، عند رؤية غيمةما .

فماذا تقول ، اذا ، لبائس يحلم بحضن امرأة حنون .

٤ ــ رغب في ارسال بشارة ، عن أحواله ، لزوجته الغالية ليبعث في نفسها الامل .

و (نابهاس) «٥» شهر الحب اللاهب ، اليس في دنو واقتراب ، واهبا الغيمة ، أنضر الازاهير اليانعة .

فاستقبلها فرحا ، بأعذب عبارات الهيام .

٥ ــ لكن أين الغيمة السوداء . أين هي ! ؟ لقد غدت دخانا ونورا ، وماء ، وريحا عاصفة ...

وأين هي قدرتها أين ؟ ، لابلاغ الخبر الانساني ...

كان (ياكشا) يبث رجاءه ، ونار الشوق أضاعت منه النفس .

فالروح العاشقة عاجزة عن تمييز الحي من الجماد .

٦ ــ (أعرف انك خادمة اندارا) « ٦ » العظيم ،

تنحدرين من سلالة (بوشكار) ات السامية «٧» طوعا تتبدلين ،

لذا جئتك مبتهلا ، مضطهدا من القدر .

فالتواسل ، ولو سدى ، لاولي الفضل ، خير من حسنة السفهاء .

٧ ــ يا مواساء البؤساء ، احملي الى حبيبتي خبري ــ خبر العبد الحقير ــ المعاقب بغضب (غوبيرا) .

اذهبي الى (آلاغا) «٨» ، موطن أسياد (ياكشا) القديم ،

المتلالىء تحت الهلال المتألق فوق رأس (هارا) للعائش بين الكروم الكثيفة .

٨ ــ عندما تسافرين مع الريح فنساء المغتربين المساكين ،

يرسلن جدائلهن المسبلة ، يتنهدن بملء الايمان ،

من لايسرع ؟ ، الى زوجته المتفانية ، عندما يراك .

سأعيش وحدي هكذا مقيدا برغبات سيدي .

٩ ــ تدفع بك الريح المتناوبة بهدوء حيثما تشائين .

بحلاوة تشجي النفوس ، يغني طائر (تشاداكا)«١٠» من الجهة اليسرى .

أما الغرانق ، ويا لروعة منظرها ، فهي ترافق مسيرتك ،

آملة لحظة حب ، في زرقة السماء ، مشكلة طاقة زهر .

١٠ــ لابد سترين زوجة أخيك «١١» دون مانع ما .

فهي مازالت تعيش أمينة لي ، تحسب دون كلل أيام الفراق .

أليست أشعة الامل دعما لفؤاد المرأة ، الرقيق كالزهرة ،

المشرف على الغروب من لوعة الشوق في سكون الوحدة .

١١ــ عندما تسمع التحام قصف رعدك ، المبشر بالخبر السائر ،

الناشر على التراب الخصيب غطاء الفطوريات ،

شعور شوق جامح ينتابها لمياه (ماناس) «١٢» .

متزودة بزاد السفر ، من حبوب زهرة اللوتس ، والبراعم النضرة .

فهي ترافقك ، في شهر (نبهاس) حتى (غايلاسا) .

١٢ــ ودعي بالاحتضان ، الجبل العالي ، صديقك الحبيب .

فآثار أقدام (راما) العظيم ، معبودة من الناس ، بادية على أطرافه .

يرسل الجبل سيلا من نار عبرات الفراق المديد ،

ومن ميراث الحب القديم ، في كل مرة ، عندما تعانقينه .

١٣ ــ استمعي الى ماأقصه لك عن تلك الطريق،لتكون سهلة الاجتياز.

ومن ثم ، اصغي بأنتباه الى ما أخبرك ، يا مانحة المياه ،
فحيثما شعرت بالتعب ، حطي رحالك على قمم الجبال ، استريحي

١٤ـ ما الامر ، ؟ اقتلعت الريح قمة الجبل ، تحملها معها ؟! •
هكذا تقول نساء (ستهير) الحسناوات ، وهن خائفات قوتك الجبارة •
اسرعي نحو الشمال ، من الاماكن هذه ، حيث القصب كثيف •
وتجنبي ، في طريقك خراطيم أفيال (تيناك)«١٣» الضخمة •

١٥ـ من قمة هضبة العالم السفلي ، تشرق قوس قزح (اندرا)«١٥»، القوس المتلألئة ، المشعشعة ، المتلونة كالجوهر •
فلمعة أشعة منها تمنح الظلال لجسمك الاسود ،
كما ، ذيل الطاووس (فيشنو)«١٦» يظلل الراعي •

١٦ـ انت مأوى الفلاحين والفلاحات ،
بعيون متعطشة ، تشعشع بالحب ، فانهن يلتهمنك بصمت •
أما انت فاصعدي فوق سهول (مالا) «١٧» التي تمزج في الجو رائحة البخور بأرج التراب •
واتجهي أولا ، نحو الغرب قليلا ، ثم عودي عائمة بخفة الى الشمال •

١٧ـ عندما تخمدين حريق الغابة نهائيا ، بأمطارك الغزيرة ،
وأنت منهوكة القوة •
يمنحك « آمراكودا »«١٨» الراحة الكبرى على قمته الشامخة ،
حتى الوضيع اذا لبى رجاء العون ، من صديقه ،
متذكرا فضله السابق فأين منه الفاضل •

١٨ـ حينما ، أنت السوداء تحطين رحلك مثل غلالة تبرق ،
على الجبل الذي ، تنطلق من ثوبه شرارات الخيوط الذهبية للثمار الناضجة •
فالازواج الخالدون ، لابد ان يسحروا بفتنة الجبل ،
السواد في القمة ، والصدر ناصع البياض كالنهد

١٩ـ اريحي نفسك قليلا فوق الجبل ، فبائعات الهوى تحت الخيم ، يتمتعن بالحب •••

ثم اقذفي بزاد مياهك ، وانطلقي منسابة بخفة في المسالك ٠
حتى ترى نهر (ره فا)«١٩» في جبال (فينده) الصخرية ،
يتشعب روافد ، مثل صور النقوش المنتشرة على بشره الفيل ٠

٢٠ــ اشربي ماء النهر ، فجداوله تحجبها أعياد أزاهير شجر التفاح ،
وهي تفوح حلاوة من أنياب الفيلة الوحشية،
ثم انطلقي من جديد الى الامام ٠
تعجز الريح العاصفة ، دوما عن رفعك ، عندما تمتلئين بالماء ٠
أليس خفيفا كل ما هو فارغ ، وثقيلا كل ما هو مليء ٠

٢١ ــ تكتشف الاروي حالا ، طريقك المنداة بقطرات الماء ٠٠٠
رائية زهرة (نيبا) الخضراء الحمراء باسديتها النضرة المنتصبة ،
وبراعم الموز النحيفة ، النامية حديثا ٠
مستنشقة عطر تراب الغابة الملتهبة المسكر ٠

٢٢ــ مهما أسرعت لايصال خبر الى حبيبتي ، فاني عارف أيضا
انك تتأخرين ، فوق الجبال ، وأنت سكرى بحلاوة أرج الزهور٠
عندما تبعث اليك الطواويس الندية العيون ، التحية بصرخاتها الفرحة ٠

فيا عزيزة فؤادي ، هل تستطيعين الاسراع في انطلاقتك ؟ ٠

٢٣ــ هاهي (طاشارنا) «٢٠» حيث ترتاح النحام ذات الاجنحة الوردية ٠
حيث براعم ورود ٠٠٠ تصبغ بالاصفر ، الاسيجة المفتوحة ٠
حيث القيقان المستأنسة تبني أعشاشها فوق أشجار التين المقدسة للقرية ٠
وطرف الغابة يميل الى السواد ، من سمرة غذاء ناضج الثمار ٠

٢٤ــ في (فيتيشا) «٢١» الشهيرة هناك ،
فانك تشعرين بمتعة الحب اللامحدودة ٠
شاربة دون ارتواء ، حلو قطرات مياه (فيدراوادي)
الجارية بخريرها الطرب،
والتي تفور بتموجات كوجه حورية اسطورية قاطب الحاجبين٠

٢٥ــ اريحي نفسك قليلا ، على جبل (نيتشايس) «٢٢» فانه يختلج

من لمسك له بأهداب زهرة (نيبا) الحادة المتفتحة .
فالكهوف تتنفس هناك بعطر زيت السوسن .
وتفضح ، حالا ، جنون متع بائعات الهوى ، والشباب .

٢٦ـ سيري قدما ، بعد الاستراحة ، ناثرة قطراتك النضرة ،
على براعم الياسمين الانيقة المضمومة ، النابتة على ضفاف
(فاناتي) «٢٣».
ارسلي ظلالك برهة ، على الاقل ، فوق بائعات الزهور
السحناوات ،
اللواتي يمسحن عرق جباههن ، وزهرات اللوتس الزرقاء
المعلقة خلف آذانهن ، قد ذبلت.

٢٧ـ وان كنت تحيدين عن طريقك ، نحو الشمال ،
فلست قادرة بالا تتعرفي بسطوح قصور (اوتشايني) «٢٤» .
ما أعظم خسارتك ـ اذا لم تتمتعي بسحر عيون النساء البلديات
العيون الهالعة جدا ، من رهبة لمعان بروقك .

٢٨ـ غوصي في مياه (نيرفينتيا) ، «٢٥» في أعماق اللذة .
انها تزنرت بأسراب الطيور ، تئن من تصادم الامواج .
فسرة الموج الدوامة عارية جميلة ، تجري هادئة بانسياب لطيف.
ان أول دليل ، عن كلمة الحب تطلقها المرأة العاشقة ،
هو حركاتها المغناجة ، ولفتاتها الفتانة .

٢٩ـ رقيقة مياه (سنوهو) «٢٦» رقة بشرة المرأة المنعزلة
وأكثر ذبولا من الاوراق القديمة ، المتساقطة من الاشجار .
فحالة المرأة الشريدة ، المولهة حبا ، هي التي تعرف بك .
انت وحدك تستطيعين مواساتها ، وارواءها ماء .

٣٠ـ ادخلي الى (آفاندي) ، حيث يعرف الفلاحون جيدا ، أقوال
(اوتايانا)«٢٧» .
وبعدئذ اذهبي الى مدينة (فيشالا) الجميلة الكبيرة .
فانها قطعة من الفردوس ، جلبتها الالهة الى الارض للعيش فيها،
لان ثمار الحياة الفاضلة نقصت كثيرا ، لكنها لم تستهلك «٢٨».

٣١ـ عند الشروق تجلب الريح الى هنا من (سيبرا) »٢٩« نداءات

الحب الحادة للغرانق •
وتعبر عن ودها بأحلى أزاهير اللوتس المتفتحة حديثا •
وتزيل حالا ، بلمسة خفيفة ، التعب من أجسام العاشقات ،
وقد أغميت عليهن من نشوة الحب•
كالعاشق يتمسح بالمعشوقة متغزلا ، وهو ينشـد الوصول الى رغبتـه •

٣٢ـ اقضي ليلتك ، منهكة من السفر ، في قصور العاصمة الفخمة ،
حيث النوافذ ترسل الزفير ، عطر غبار الورس •
حيث الطواويس تعبر لك عن حبها بالرقصات •
حيث تحمل أرضياتها آثار الاقدام المصبوغة لجميلات النساء •

٣٣ـ تنظر اليك الـ (كان) ات باجلال ، كما تنظر الى جيد (شيفا) الازرق «٣٠» •
كوني زائرة الوطن المقدس «٣١» ، لسيد العوالم الثلاثة الكبير ،
فان كرومه تتماوج برياح (كاندهاوادي) «٣٢» القائظة ،
التي تحمل معها عبق زهرات اللوتس الزرقاء•
وعطر أجسام صبايا النساء العاريات المترجرجة في الماء •

٣٤ـ لكنك عندما تصلين الى معبد (شيفا) العظيم ،
فانك لمنتظرة حتى يستهلك الافق الشمس •
في الغسق ، عندما تقدمين القربان للاله الجبار ،
فلتلعبي دور الطبل الممدوح ، بعمق قصوف رعودك الغليظة •

٣٥ـ والبغايا هناك يطقطقن أزرارهن الفاخرة بسواعدهن التعبة •
وينشرن بغنج ودلال مراوحهن المزخرفة بالجواهر •
ويلقين عليك بنظراتهن المحدقة كأسراب النحل ،
عندما تغدو قطراتك بلسما لجروحهن ، آثار اظـافر أحبائهـن المجنونة •

٣٦ـ حمراء قانية أنت كالوردة الصينية ، في آخر شعاع المغيب •
أحيطي بالقبة ، عند بداية الرقصة ، غابة الله للايدي الممدودة •
حتى يلقي (شيفا) القبض عليك بدلابليس الفيلة بالبشرة المدماة•
وتهدأ (توركا) «٣٣» الحزينة القلقة ، صافية النظرة ، المعبرة

عن الجميل •

٣٧ـ أنيري أرض الطريق الكبير ، المختفية في الظلام البهيم ،
أما النساء المتلهفات للحب ، المسرعات الى دور عشاقهن •
انيريهاد بلمعان برقك المشعشع ، شعشعة فتات الذهب على حجن المحك •
ولكن خففي قليلا قصف رعدك المتدفق مطرا ، لئلا ينتابهن الخوف

٣٨ـ عندما تتعب زوجتك الرائعة ـ الرعد ـ من الاستمرار في اللعب ،
فحينئذ حطي رحالك معها ، على سطح الدار الكبيرة ،
حيث الحمامات في رقاده •
واذا ما أشرقت الشمس ثانية تابعي سبيلك حالا •
فمن نذر على نفسه أن يحقق بحق رجاء صديقه ، لا يتباطأ في التنفيذ •

٣٩ـ رجال خانوا الامانة يجففون ، عند الفجر ،
الدموع الفائضة لنسوة مسكينات قد خدعن •
لذا لا تغلقي طريق الشمس ، لتستطيع هي أيضا تجرع الندى الدموع ـ
من وجوه اللوتس النورانية • فلا تحجبي الاشعة الذهبية ،
لا تثيري غضبتها •

٤٠ـ في مياه (كامهيرا) الصافية ، صفاء الروح ،
تنعكس صورتك القاتمة الممتعة ، بكل حرية •
لا تكوني عنيدة ، دعي اذا توسلات اللحاظ لئلا تمر سدى •
دعيها ملتمعة ، مثل سمكات تعج نشاطا ، طاهرة مثل النيلوفرات •

٤١ـ من ضفاف النهر ، كأنها الارداف ، اقطفي التاج اللازوردي للماء ،
التاج الذي تحتضنه الضفاف بأغصان القصب ، محافظة عليه برقة كأنها الانامل ،
وبعد ان تتحدبي فمن الصعب ان تقدري ـ حالا ـ على الصعود ثانية •
ترى ، من قادر على ترك زرقة حلاوة عري صدر الحورية ، بعد التعرف بها •

٤٢- لكن الريح المنعشة الفواحة ، سادرة بخفقان التراب الندي .
تتمايل بخشوع ، من انفجارها غابات أشجار التين الصغيرة .
والفيلة الوحشية تستنشق عبيرها سكرة .
تسوقك نحو أعالي أودية (تيفا كيري) «٣٥» العتمة باعثة هناك خشخشة لذيذة .

٤٣- تحولي هنالك الى غيمة أزاهير غارقة في مياه الغانج .
اغمري موطن (اسكانتا) «٣٦» المقدس بسيول الازاهير ،
كذلك فم اله النار (أكني) حيث القى (شيفا) ببذاره من على الشمس ،
لينقذ جيش اذدرا المنكسر .

٤٤- اذا ما جلجل قصف رعدك مصطدما بالجبل ،
فحينئذ يبدأ الرقص - حب (اسكانتا) - الطاووس المشعشع وفي عيونه اشعة قمر (شيفا).
وبريشاته الصافية المتساقطة ، وبلألأة نور النجوم ،
تبرج (كاوري) أذنيها من أجل حبها لولدها «٣٧» .

٤٥- تقدمي الى الامام مبجلة ألوهية وليدة القصب «٣٨» .
فزوجات (شتهير) عازفات القيثارات تفتح حالا طريقك هاربة من قطراتك.
حتى تصلي الى الارض ، وتبدئي جريانك على الدنيا كمجد (رانديتيفا) «٣٩» المجسد .
عندما نحر هذا ، الكثير الكثير من بنات بقر (سورابي) «٤٠».

٤٦- عندما - أيتها السوداء - تجدين لتشربي من ماء النهر ،
فمجراه المريق ، يبدو ضيقا من بعيد ، لقاطني السماء المسالمين ،
مثل نطاق من اللآلىء يلف حول الارض ،
والذي عقدت عروة طرفيه بياقوت كبير .

٤٧- اعبري ، بعدئذ ، مجرى النهر ، كاشفة عن انعكاسك ، لجميلات نساء (طاشابورا) «٤١»
فعيونهن المعتادة على حركات الحواجب المقوسة ،
عندما ترتفع أهدابهن الى الاعلى ، انهن تشبهن

الارواي ،

المبقعة بالسواد والبياض ، والقافذة من صخرة الى اخرى وهي تشبه أسراب النحل التي تحط فوق الياسمين

٤٨ــ ثم لفي بظلك المنعش (براهماواردا)«٤٢» في الاسفل •

هكذا أكرمي مرج (غورو) حيث أرسل (آرتشونا)»٤٣« ،

في المعركة التاريخية سيلا من سهامه الجريئة في وجه الاعداء ،

كما تتساقط امطارك فوق أزاهير اللوتى •

٤٩ــ زوري مياه (ساراسوادي)«٤٤» الزلالية •

سوداء انت فقط باللـــون ، وضمنــا ميــالة للطهــارة كمثل (بالاراما)«٤٥»•

الذي اعتزل الوغى ، وأتى النهر للسجود ،

تاركا كأسه الساحرة المترعة بالخمرة ، حيث كان يتلألأ بريـــق (ربفادي) •

٥٠ــ اذهبي اذا الى (كاناكالا) ، الــى الغــانج الكبــير ، لبنــة (تشاهنو)«٤٦»،

التي تحولت الى سلم ، لتنقل الى الفردوس ابناء (ساكارا) ،

والتي تسخر بزبدها المنور ، وبأياديهــا ــ الامــواج ــ تقبض شعر (شيفا) الجبار ،

تمس القمر ، ولا تلاحظ وجه (كاوري) الغضوب •

٥١ــ اذا أردت شرب ماء الغانج الزلالي الصافي ،

فلتتدلي من السماء مستقيمة ، كما يتدلى فيل (اندرا) •

بريقك الغامق المتسارع ، كم من جمال يصبغه على مياه النهر المنورة ،

حتى ــ يخيل اليك ، انه معنا بالذات ــ يختلط نهر (تشامنا) بالمياه السوداء •

٥٢ــ صلي الى قمة همالايا المتوجة بالثلج ، الى ينبوع النهر •

حيث بقيت عطور الاروي على الصخور •

عندما ترتاحين هناك ، فانك تشبهين كتلة تراب سوداء ،

التي كان ثور (شيفا) الابيض قد نطحها بقرنيه •

٥٣ـ عندما تشتعل الغابة من احتكاك اشجار الصنوبر ببعضها ،
وتلهب الريح بالشرر ، وتحمص أزيال النبق الهاربة ،
اخمدي النار التي لاترحم بزخم آلاف قطراتك ،
اليست ثروة ذي المروءة هي مواساة الام الناس .

٥٤ـ وحيوانات (شارابه)«٤٧» المستهترة تقف هناك نحو الاعلى ،
حتى وان دقت أعناقها في سبيل الوصول الى علاك الممتنعة .
وانت ، صبي عليها ، نحو الاسفل رعودك ، بروقك وامطارك ،
وسخرية ضحكاتك المثيرة للغيرة .
ألم يغد موضع سخرية أبدية ، من ضيع سدى جهداً وسعيا .

٥٥ـ اجتازي بوداعة ، ورهبة وحب أثر شيفا المنقوش الصخري هناك ،
الاثر المليء بضحايا الـ (ستهير) ات الوافرة .
وعلى هدى ذلك الاثر تتصاعد الضحايا المنسلخة عن الجسد الى السماء .
مطهرة من الخطايا ، تستكمل موكب الاله الكبير المنطلق الى السماء حاملا نور القمر .

٥٦ـ يبعث القصب الهندي أعذب خشخشته عندما الريح ترقص في الاعشاش الفارغة
اما نساء (كينار) فينشدن بشجو عذب مديح الانتصار ضد مدن (دريبورا)«٤٩» .
واذا ما دوى قصف رعدك معا في الكهوف ، كدوي الطبل ،
فحينئذ ، دون شك ، تكون الحفلة الغنائية جاهزة لتقام على شرف (شيفا) .

٥٧ـ مجتازة الاطراف الثلجية للجبل ، بوابة الوزات«٥٠» ،
الممر الجبلي الضيق لـ (غراوونشا) طريق (بهريكويادي) ، طريق المجد الاكبر .
انطلقي دوما نحو الشمال ، هائلة الظلال ، رفيعة طويلة سوداء ،
مثل كعب (فيشنو) الثقيل ، الذي لجم (بالي)«٥١» .

٥٨ـ بتصاعدها نحو العلى نالت ضيافة قمة (غايلاسا) ،

التي تهزها دوما الايـــدي المتشنجـة لا بليس ذي الوجـوه العشرة «٥٢» ،

وتلتمع كمرايا الحوريات بقممها البنفسجية العالية وهي تطاول السماء٠

منتشرة في الجهات الاربـع ، انتشـــار ضـحكة (شـيفا) المجلجلة«٥٣»

٥٩ـ اتخيل منظرك بالحدس ، كيف يبدو عجيبا ساحرا ،
عندما ـ مثل الكحل المذاب في الدهن ـ تصعدين قمة الجبل الناصعة البياض ، كنصل جديد من عاج الفيل ،
كذلك قد القي المعطف الاسود على أكتاف (بالاراما)«٥٤» الجبارة ٠

٦٠ـ عندما يلقي (شيفا) بالسوار ـ الحية ـ «٥٥» ويرغب فـي النزهة ،

قابضا على يد (كاوري) ، فوق تلة الملاهي ٠
اجعلي من جسمك سلما ، واحبسي قطرات المطر في جوفك ،
واصبحي مدرجا تحت اقدامهن ، ليكون لنا صعود الزوجين ٠

٦١ـ عندما تلامسك عرائس (المروج والغابات بأساورهن ـ البرق ـ ، بصيحات الفرح ،
حتى تفجري ماءك ، وتصبحي رذاذات منعشة في القيظ اللامخ ،
ولكن اذا رغبت في التخلص من الاعيبهن وحيلهن ،
فما عليك الا ارهابهن بقوة انفجار عاصفتك ٠

٦٢ـ حاملة ماء من بحيرة (ماناس) اللازوردية، موطن اللوتس الذهبية٠
حاجبة بغلالة حبيبة ـ لبرهة فقط ـ الفيل (ايرامادا)الكبير«٥٦»٠
هازة بقوة ، الاشجار العجيبة ، بالرياح المنعشة الزاخرة مطرا ، المحققة كل الرغبات ٠

صلي الى عاهل الجبال ، ذلك العالي ، الشفاف كالبلور ٠

٦٣ـ مثل العاشقة قد التصقت بلطف (آلاغا) الرائعة ، بطرف ذلـك الجبل ،

التي ألقت جانبا اللباس السندسي ـ الغانج المنور ـ ،

وهي تنقل كتل الغيوم الماطرة الى قبب ابنيتها المتسامية ،
فكأنها حسناء عقدت جدائلها بشبكة لؤلؤية النسج •

٦٤ـ كأن كل شيء في مباراة معك ، هناك في القصور ذات الابراج الملفوفة بالسحب •

فالنساء الشيقات ينافسن بروقك ، والرسوم الغامقة تباري قوس قزحك.

الاغنيات الرنانة ، وعمق ضربات الطبول تتنافس مع رعودك الخرساء •

وأرضياتها المشعشعة بالجواهر في مباراة مع صفاء مائك •

٦٥ـ حيث تحمل النساء اللوتس اليانعة بأيديهن ، أما الياسمينة الرقيقة فعلى خصلات شعرهن •

كم من صفاء سحري ألقت غبار زهرة لوتهرا على وجوههن •

فباقة زهرة استقرت على الصدور ، من زهرة اذن الفأر ، وزهرة سيريس تبسم فوق آذانهن الرائعة•

وقد زينت نيبا التي تزهر عند مجيئك«٥٧» مفارقشعرهن •

٦٦ـ حيث ياكشا ـ انصاف الالهة ـ مع الزوجات الرائعات ،

على شرفات القصور البلورية المزخرفة بالازاهير ، المنحوتة والمشعشعة كالنجوم ،

تسجد للخمرة المحضرة من ثمار الحب لاشجار عجيبة ،

على نقرات الطبول الخفيفة ، ان طنينها لعميق وغليظ مثل رعدك•

٦٧ـ حيث ، اذا لم تحجبي أشعة القمر ، فالحجارة القمرية المدلاة من النافذة بنورها الفضي « اللاءلاء المنتشرة »

تسيل قطرات الماء قطرة فقطرة ، مزودة بالقوة

أجسام النساء الشابات ، الذابلة من نشوة الحب ،

عندما يتحررن ، للحظة ما ، من حرارة عناق عشاقهن •

٦٨ـ حيث تدفع الريح الغيوم التي تبلل بسرعة

الرسوم الجدارية في الطوابق العليا من القصور وتتلفها ،

ثم تنسل خارجة من النوافذ قطعة قطعة ،

بنعومة متناهية ، والخوف يملؤها ، فكأنها تحولت الى دخان •

٦٩ـ حيث الازواج ، وقد أفقدهم الحب الصبر ، يحلون بكل جرأة، عقد مآزر النساء الجميلات،

حتى تنزلق حالا ألبستهن الى الاسفل •

أما الحسناوات ، وقد اضطربن من الخجل ، فيقذفن حفنات من غبار الصندل ،

وهن عبثا يحاولن اطفاء لهيب الشمعدانات المشعشع كالجوهر •

٧٠ـ حيث بأزاهير شجرة الفردوس التي تساقطت الى الاسفل ، من خصلات الشعر المرتعشة ،

بورقات اللوتس المتساقطة من خلف الاذان ،

بقلائد الجمان المتلألئة ، وقد انسابت نحو الاسفل من ثنايا النهود النورانية ،

تغدو لك طريق العشاق سهلة عند الشروق •

٧١ـ حيث ، اله الحب ، غاما ، لا يستغني عن أقواسه الوترية المنتظمة كأرتال النحل ،«٥٩»

لخوفه من شيفا ، صديق غوبيرا الجبار •

لكن نساء ساحرات الجمال ، مقوسات الحواجب ، يرمين بدلا عنه بسهام النظرات ، بحلو العبارات ، ويصبن بدقة أهداف الحب بالجراح•

٧٢ـ داري هنالك شمالي قصر غوبيرا الكبير ،

بقوسها الرائعة كقوس قزح •

في حديقتها شجرة ماتارا«٦٠» ، الابنة الروحية لزوجتي اللطيفة،

تنحني بخشوع أغصانها الغضة ، عندما ترغب في قطف أزهارها•

حيث تنمو اللوتسات بخيوطها الذهبية ، وبالسوق اللازوردية، والبراعم الذهبية•

والبجعات قد تناثرت فوق مياهها بحزن ،

حتى انها لاتتذكر بحيرة ماناس القريبة عندما تراك •

٧٤ـ هناك على شاطىء البحيرة ، رائعة تلك الملهيات •

أيا صديقي ، اني لاذكر ، بروح مضطربة ، ذلك الجبل وقمته المستوية الياقوتية دوماء

أما سياجه فمن أشجار الموز الذهبية العجيبة ،
عندما أتاملك واظر الى ضربات صاعقتك المشعشعة •

٧٥ـ في الحديقة القائمة ، قرب صالة الاستراحة ، الملفوفة بالبلاب ، وقرب سياج العمارة ،
حيث تسمع خشخشة شجرة غيشارا الرائعة ، وآشوغا اليانعة الارجوانية •
فالاولى راغبة بشبق ـ مثلي أيضا ـ في ساق حبيبتي اليسرى ،
اما الاخرى ، ففي انداء الخمرة المتقطــرة من شفتي حبيبتي القرمزيتين «٦١» •

٧٦ـ اما فيما بينهما ، على السطح البلوري ، فينهض قضيب ذهبي ،
القاعدة من الزمرد الاخضر كأغصان القصب الفضي •
عند الامسية يرقص الطاووس ـ صديقك ـ على طرف القضيب ،
عندما تعزف حبيبتي بالتصفيق أحلى الاغنيات المنسجمة ،وتطلق رنات أساورها بحلاوة •

٧٧ـ اذا خبأت هذه الرموز في فؤادك فانك ستعرفين مسكني •
صورتان فوق الباب ، احداهما للوتس والأخرى للصدف •
ان داري لحزينة دون شك عند غيابي
فجمال اللوتس لم يذبل أيضا سدى عند المغيب •

٧٨ـ كوني رقيقة ، حالا كالفيل الغض ،
هابطة الى تلة الملهيات بسرعة خاطفة ،
وارسلي نظرتك البراقة الى داخل المسكن •
أضيئيه باضاءة خفيفة كرتل الحباحب •

٧٩ـ ناعمة هي وسمراء ، بأسنان حادة ، وشفاء حمراء ،
الخصر كغصن البان ، والعيون من الغزلان ، وضمور في البطن •
ممتلئة الفخذين ، متكاسلة في السير ، من روعة النهدين تميـل الى الامام ميل ميل •
فهي ، للخالق العظيم ، نموذج الكمال ، هي جميلة ربات الجمال •

٨٠ـ حياتي الثانية تلك صامتة ، انها انعتاق لذاتي ،

مثل تشاكرافاكي المسكينة المعذبة من أجل ذكرها«٦٢» •
ذابلة من الحزن كزهرة اللوتس في موسم الثلوج •
هكذا أراها في خيالي ، في هذه الايام الصعبة •

٨١ـ تورمت عيناها من شهقات البكاء ،
واصفرت شفتاها من حرارة الزفرات المديدة •
حزن حلو في وجهها المستند على كفيها ، نصفه محجوب بغلالة ،
ذابل ذبول قمر يحجبه الغيم •

٨٢ـ أنت ترينها ، أما هي فمشغولة بتقديم الضحايا ،
أو بالتذكر ، تسمح صورتي التي هزلت من الشوق ،
أو انها تسائل عصفورتي الكنارية :
« أتذكرين سيدك الفاضل ، انه يا حلوتي ، كم كان يحبك » •

٨٣ـ أو تضع القيثارة على ركبتيها بالبسة مهملة ،
وتضرب بصعوبة كبيرة على الأوتار المنداة بالدموع ،
محاولة غناء أسطر الاغنية التي تتهجى اسمى •
لكنها تنسى حالا ، حتى الاغنيات المنسجمة التي الفتها هي •

٨٤ـ أو بالازهار المتساقطة على عتبة الدار ،
تحسب ساعة موعدنا ، أيامنا الباقية وأشهرنا الطويلة •
أو في الخيال تحتضنني ، توحد ذاتها بذاتي •
هذه كلها هي عزاء المنفصلة عن حبيبها •

٨٥ـ مثقلا بالهموم ، فالشوق لايعذب في النهار
ولكن ما اثقل الكآبة في الليل ،
زودي زوجتي البائسة بهجة وسرورا برواية أخباري ،
عندما تكون ساهرة في منتصف الليل ، ممددة على فراش فوق الارض •

٨٦ـ وحيدة رقيقة تنام ، وقد انحلتها الآلام ،
كما هلال السادس عشر ، المشرق في كبد السماء •
وفي الليل ، كانت تطير بغمضة عين في اجواء الملذات ،
بينما في الفراق لا نهائية مثل الخلود •

٨٧ـ ضفائرها نظيفة ، لكنها غير مضمخة ، تردها الى الخلف
عن خديها المصفرين مرسلة أعمق الزفرات ،
الزفرات التي أذبلت برعمي شفتيها .
انها لراغبة في النوم ، لتلتقي بي في الحلم على الاقل ، ولكن سيل العبرات يطرد النوم من عينيها الحلوتين.

٨٨ـ النسيج الذي حاكته عند لحظة الفراق ، وهي ترمي الى طرف بأكليل الزهر ،
اني لامزقه ، عندما ألعن ، مشتتة سحابة الغم والكآبة .
والان كثيرا ما ، ترد عن خديها خصلات شعرها المشتتة الكثة ،
بأيد طويلة الاظافر مرتجفة موجعة جذور الشعر .

٨٩ـ وكانت عيناها ، فيما مضى ، تشربان بمتعة
أكسير شعاع القمر المنعش البارد .
والان ، تغمضهما حزينة بأهدابها المثقلة بالوموع ،
كزهرة اللوتس في الايام الغائمة ، فلا هي ساهرة ولا هي نائمة.

٩٠ـ تلك التي القت الى جانب بأدوات الزينة ،
تساعد بصعوبة جسمها الهش المتهالك على الفراش .
أنت أيضا تمكنها بمائك الزلال عندما ترينها ،
لان القلب الحنون لعلى استعداد دوما ليصبح رؤوفا .

٩١ـ اني لعارف ، ان قلبها الصغير عاشق ،
لذا أتصور ، عن بعد ، ربتي الوثنية على تلك الشاكلة .
صدقي ، ليست فارغة تلك الفكرة ، بأني محبوب بقوة .
سوف تقتنعين بسرعة يا اختاه«+» بصحة كلامي هذا .

٩٢ـ لم تعد تكحل أطراف عينيها المحجوبتين بخصلات الشعر ،
الخمرة أسكرتها ، فنسيت ترقيص الحواجب .
لكن عينيها ترفرفان من الالم عند ظهورك ،
كرفرفة اللوتسات اللازوردية من حركات السمك الحلوة .

٩٣ـ فخذاها الملساوان بيضاوان كجذر شجرة الموز ،
كنت أمسدهما بأناملي ، بعد المتعة .

انهما خاليتان من آثار اظافري ، برغبة القدر .
ترتعشان حالا من الشبكة اللالاءة المشعشعة .

٩٤ـ أما اذا رأيت حبيبتي نائمة ، أيتها الساقية ماء ،
فاردعي انفجار عاصفتك ربع ساعة ، على الاقل ،
لئلا تنزلق فجأة من عنقي الى الاسفل عقــدة يــدي حبيبتي اللبلابيتين ،
عندما تكون معانقة اياي بنشوة في الحلم .

٩٥ـ وبعدئذ ، أيقظي معبودتي أنعشيها بزخم رذاذ مائك ،
وبالنسيم العليل المشبع بعطور الياسمين .
وعندما تحدق بحب في ضربات ضاعقتك ،
ابدائي الحديث بلسان رعدك العميق الجبار .

٩٦ـ تعرفي الي : انا الغيمة ، مانحة الماء شقيقة زوجك
الذي تحدوه رغبة ملحة في فك ضفائر نسوة المسافرين المتأخرين المساكين .
ويحث في الاسراع الى الدار بالقصف العميق للرعد الخير .
لقد جئت اليك خافيا في فؤادي النبأ المبهج : « اعلمي انـك لست أرملة » .

٩٧ـ عندما تسمع هذا الكلام تنظر الى الاعلى مطلقة زفرات الشوق المعتق ،
وتصغي الى كلامك مرحبة بكل دقة وانتباه ،
كما يصغي سيدا الى ابن العاصفة(٦٣) .
أليست أخبار الزوج ، والالتقاء به شيئا واحدا عند المرأة ،تقريبا.

٩٨ـ لكي تسعديها ، قولي لها ، على لساني ولسانك :
« أيتها الحسناء التي تعيش وحيدة في صوامع راماكيري .
ان حبيبك حي يبعث اليك السلام » .
للكائنة اللطيفة المحطمة من الشوق ، هذا ما يجب أن يقال ، قبل كل شيء.

٩٩ـ ان المنفصل عنك بضربة القدر الظالم ،
يصهر ، في الخيال ، جسده النحيل مع جسدك التالف .

عذابه لقاء لوعتك الحارقة ، ودموعه الفياضة لقاء دموعك ،

شوقه اللامحدود مقابل شوقك الحار ، زفراته العميقة مقابل زفراتك •

١٠٠– في زمن ما ، وان كان قادرا على التكلم بصوت عال قرب وصيفاتك ،

لكنه كان يوشوش بسرور في أذنك ، ما يود قوله ، حتى لمس خديك بخديه في شغف متناه•

اذا ما دمت لاتستطيعين رؤيته ، ولا الاستماع اليه ،

فهو يقول على لساني ، بصوت عال ، كلمات الشوق والهيام :

١٠١– « أرى عينيك في عيني الاراوي ، وقدك المياس في نبتة ليان المتسلقة •

في القمر أرى وجهك ، وفي ذيل الطاووس جدائلك ،

وفي موجات النهر رقصات حواجبك •

ولكن يا حسنائي الغالية ، لامثيل لكمال صورتك •

١٠٢– على المحراب بالطباشير الملونة ارسم صورتك ، متظاهرا بالغضب•

لكن تدفعني الرغبة حالا الى رسم صورتي أيضا ، منكبا على قدميك•

فتصاب رؤيتي حالا بالغشاوة من كثرة العبرات ،

فقدرنا الظالم يعثر لقاءنا حتى في الصورة •

١٠٣– اما عندما اراك اخيرا في حلمي ، يا مرغوبتي ،

فسدى أمد يدي اليك لاحتضنك بقوة ،

فأرواح الغابة شاهدة على انخداعي ، انها تواسيني بصمت ،

وتتساقط فوق الاشجار لآلي الدموع الندية •

١٠٤– اني لراغب في معانقة الرياح التي تهب من جبال هملايا نحو الجنوب ،

وهي تمزق قشور براعم شجرات تيفاتار«٦٤» •

حاملة معها عبق عصارتها •

لربما هنالك في الشمال ، ألامست جسمك بيدها ؟ ! •

١٠٥ــ آه ، كيف لي أن أقصر الليلة الطويلة القاسية ، حتى لا تمضي بسرعة بغمضة عين •

وكيف لي تخفيف لظى النهار ، الذي لا يطاق ،

ففؤدي ايضا يطفح بالتوسلات الصعبة المراس كذلك •

فهو بلا مأوى تجاه قساوة آلام التنائي •

١٠٦ــ ولكنني دون شك ، أشجع نفسي ، اذا ما فكرت كثيرا •

فأنت أيضا يا غاليتي لا تيأسي ، حافظي على ثباتك •

هل من احد منح السعادة الدائمة او التعاسة فقط • ؟

ان الحياة الانسانية لدوارة مثل الدولاب •

١٠٧ــ عندما يخرج فيشنو من فراش الحية«٦٥» بعد لعنتي •

اغمضي اجفانك واحتملي وحدة هذه الاشهر الاربعة •

وعندما نلتقي فاننا نحقق في ليلة خريفية ،

تحت شعاع البدر رغبة قلبينا المتوقدة من ألم الفراق •

١٠٨ــ وأضاف قائلا : «هل تذكرين نومك في الفراش وأنت تحتضنينني بقــوة •

فكنت تستيقظين فجأة ، لتسكبي عبرات السهاد » •

وعلى تساؤلي : « ماذا حدث » ــكنت تجيبينني بابتسامة خفيفة•

« يا ظالم ، يا خالي الروح ، لقد رأيتك مع واحدة اخرى فيحلمي»

١٠٩ــ بهذه الشارة المفداة ، لابد انك ستعرفينني ،

وتشتتين شكوكك ، يا سوداء العيون •

انهم يتحدثون حديث السوء ، فيقولون :

الفراق موت للحب ، فعندما لا ترتوي رغبة القلب يتراكم الحب

ليغدو هائلا كالطود •

١١٠ــ وعدك ، دون شك ، هل تحققه ، أيها الاخ العزيز «× ×» •

انك لصامت ، ولكني لا أحكم على سمو قدرك من خلال اجابتك•

انك تقنع طير تشاداكا عندما يترجاك •

فالنبيل يجيب المترجي باحقاق توسلات قلبه •

١١١ــ يا رفيق المواساة ، انطلق الى الابعاد المرجوة

محققا بصداقة رجائي الشجاع ، المليء ، بالاسترحام ،

وقد تزينت بجواهر الامطار الرائعة .

فلتبق دوما بقربك زوجتك الحبيبة ، الصاعقة ، ذات الجدائل النارية .

تفسير الرموز والمصطلحات :

١ ـ (ياكشا) ـ هكذا كانت تدعى انصاف الالة التي كانت تخدم الة الثروة (غوبيرا) .

٢ ـ (مجردا من القدرة) ـ كانت انصاف الآلة (ياكشا) تمتلك قدرات فوق الطبيعة . منها قدرة الانتقال من مكان الى اخر ، خلال لحظة واحدة . وكان غوبيرا قد جرد ياكشا من هذه القدرة لمدة سنة واحدة بلعنة منه .

٣ ـ (راماكيري) ـ اسم قمة جبل في وسط الهند، وتتوحد هذه القمة الان مع قمة (رامدهك) الى هنا ، حسب الاسطورة ، كان (راما) بطل اسطورة (رامايانا) منفيا مع زوجته (سيوا) ومع اخيه (لاكشمانا) . اصبحت هذه القمة مزارا للناس.

٤ ـ (ملك الملوك) ـ من القاب (غوبيرا) .

٥ ـ (نابهاس) ـ حسب التقويم الهندي ، بداية الامطار الغزيرة ـ تموز وآب ـ . تستيقظ الطبيعة كلها ، مع ورود الغيوم ، وتسير قدرة الانسان الخلاقة نحو الصمود . ففي ذلك ذلك الوقت يأمل المغتربون العودة الى بيوتهم ، الى زوجاتهم الحبيبات ، فتبدأ فترة الحب ، والفراق عذاب اليم .

٦ ـ (اندرا) ـ عاهل الآلهة الذي يرسل الصاعقة، ومثله كمثل (زيفس) في الاساطير الاغريقية .

٧ ـ (بوشكارا) ـ غيوم اسطورية ، والتي يجب ان تفرق العالم في نهاية العالم .

٨ ـ (الآغا) ـ عاصمة ، غوبيرا ، كثيرا ما كان شيفا ـ هارا ـ وهو احد الالهة المحبوبين عند الهندوس ـ يزور الغابات القريبة من العاصمة . وكان الثلاثي المؤلف من (براهما) ـ خالق الكون . (فيشنو) حارس الكون . و (شيفا) ـ مدمر الكون .

٩ ـ (نساء المغتربين يرسلن جدائلهن) ـ كانت زوجة المغترب تجدل شعرها جديلة واحدة ، ولم تكن تسبلها ولا تجعدها ولا تشذبها حتى يعود زوجها من الغربة .

١٠ـ (تشاداكا) ـ اسم طير ـ يتغذى حسب الاسطورة ـ بقطرات المطر المتساقطة ، وكان يعتبر اشارة خير ظهور بعض الطيور من الجهة اليسرى .

١١ـ (زوجة الاخ) ـ يعتبر ياكشا نفسه اخا للغيمة، لانه كان بحق الاخوة فقط تستطيع الغيمة الوصول الى مهجع ياكشا ـ دون الخروج عن الاعراف ـ .

١٢ـ (ماناس) ـ بحيرة في جبال هملايا ليست ببعيدة عن قمة غلاياسا المقدسة ، والتي تقع الآغا على اطرافها ، موطن غوبيرا .

١٣ـ (ستهير) ـ انصاف الهة ، التي تجلب الانتباه بالطهارة والفضيلة ، وتعيش في طبقات السماء بين الدنيا والشمس .

١٤ـ (افيال تيناك) ـ ثمانية افيال ضخمة ـ وحسب الاسطورة الهندية ـ تقف على خاصرة السلحفاة وتحفظ الدنيا . الغيوم تهيج الافيال التي تحاول النيل منها بخراطيمها .

١٥ـ (قوس اندرا) ـ تظهر قوس قزح ، فقط عندما يذهب اندرا الى القيام بالبطولات ، فيترك القوس . ان الطرف الداخلي للقوس يستند الى قمة العناصر التي هي مدخل الى العالم السفلي.

١٦ـ (فيشنو بملابس الراعي) ـ الاله فيشنو يولد، اثناء تقمصاته العشرة فوق الدنيا ، كملك بطل باسم (غريشنا) ، الذي كان يعمل راعيا اثناء طفولته . كان لون بشرة غريشنا اسمر غامقا ، وبذلك يكون مجال مقارنة مع الغيمة السوداء .

١٧ـ (مالا) ـ مكان ليس ببعيد عن راماكيري ،والذي يقع حاليا بنفس مكان (مالطا) .

١٨ ـ (آمراكودا) جبل من سلسلة جبال (وينده) نحو الشرق ، وحاليا هو جبل (اماراكاندا) .

١٩ـ (رهفا) نهر ينبع من جبال وينده . حاليا (ناورباتا) .

٢٠ ـ (طاشارنا) ـ مقاطعة للسكن في اواسط الهند.

٢١ ـ (فيتيشا) ـ عاصمة طاشارنا ، تقع على ضفاف نهر (ويدراوادي) حاليا (بيدفا) رافد نهر (شامنا) .

٢٢ ـ (نيتشايس) جبل قرب فيتيشا .

٢٣ ـ (واناناتي) ـ ربما نهر (باروواد) الصغير ،الذي يجرى قرب (فيدفا) .

٢٤ ـ (اوتشايني) ـ حاليا ـ (اوتشين) عاصمة دولة (آفاندي) ، وحسب التقديرات ففي هذه المدينة عاش كاليطاسا .

٢٥ ـ (نيرفينتيا) ـ نهر وسط ، في افاندي ، وهو من روافد (تشامبال) .

٢٦ ـ (سيندهو) حاليا نهر (غاليسندهو) ، يصب في نهر تشامبال .

٢٧ـ (اوطايانا) ـ العاهل الاسطوري لشعب (وادس) الذي احب ابنة ملك آفاندي واختطفها .

٢٨ ـ (لان ثمر الحياة الفاضلة صفرت جدا ولكنها لم تستهلك) ـ من اسس الفكرة الدينية عند الهنود ، فكرة التقمص . وحسب هذا الاعتقاد فان كل كائن حي ـ في هذه الدنيا وفي عواصم اخرى ـ يتقمص ، بعد الموت ، جسما اخر ،وفي ظروف مختلفة ، حسب نتيجة اعماله الخيرة أو الشريرة التي قام بها الانسان اثناء حياته الماضية. وتخضع لهذه الفكرة الآلهة ايضا ، فانهم يتمتعون بقدرات عظيمة . كما أن مدة حياتهم تتجاوز كثيرا المدة الزمنية لحياة البشر ، غير أن حياتهم ليست خالدة ، فاذا نقص مقدار اعمالهم الخيرة وتدنى الى درجة ما ، لكنه ـ اي المقدار ـ لم ينفد بعد . فانه يمكن لهم ـ للآلهة ـ ان يولدوا في هذه الدنيا بصور كائنات حية دنيوية ولكن ضمن شروط الجنة .

٢٩ ـ (سيبرا) ـ نهر يجرى قرب اوتشايني ،وهو من روافد تشامبال .

٣٠ ـ (تنظر اليك ال « كاند » ات باجلال كما تنظر الى جيد شيفا الازرق) . ان جيد شيفا ازرق اللون لانه تجرع من ذلك السم الذي كان يستطيع تدمير العالم .

الكانات ـ انصاف آلهة تتألف منهم حاشية شيفا.

٣١ ـ (الموطن) ـ اشارة الى معبد شيفا المقدس . قرب اوتشايني .

٣٢ ـ (كانتهاوادي) من روافد نهر تشامبال .

٣٣ ـ (يرقص شيفا ، في كل ليلة ماسكا بأياديه) ـ ولشيفا اربع او ثماني ايد ـ جلد الفيل ـ ابليس لم يكن هنا المنظر الرهيب مستساغا لـ (طوركا) زوجة شيفا . فهي فرحة بان زوجها عاجز عن تمييز القيمة الغبراء من جلد الفيل ـ ابليس .

٣٤ـ (كامهيرا) ـ من روافد تشامبال ، يجري قرب اوتشايني .

٣٥ ـ (تيفاكيري) ـ سلسلة جبلية في شمال الهند.

٣٦ ـ (اسكانتا) ـ اله الحرب غومارا . وحسب الاسطورة ، فان شيفا يقذف ببذرته في النار ـ في فم اله النار اكني ـ ، فتنتقل النار البذرة الى مياه نهر الفانج ، حيث كانت تستحم ست حوريات . فتلد كل واحدة منهن ولدا ذكرا . يندمج هؤلاء ببعضهم ويمسخون الى اله الحرب اسكانتا بستة رؤوس . وحسب التنبؤات كان يجب ان يقتل ابليس (داداغا) الذي كان قد انتصر على كافة الالهة ، حتى على اندرا العظيم. لقد صوروا لنا اسكانتا وهو يمتطي ظهر طاووس. يقع موطنه المقدس قرب تيفاكيري .

٣٧ ـ (كاوري) ـ احد اسماء طوركا زوجة شيفا .

٣٨ ـ (الالوهية المولودة من القصب) ـ المقصود اسكانتا

٣٩ ـ (رانديته‌فا) ـ ملك اسطوري لـ (تادیابور) كان مشهورا بثروته . قدم ذات مرة اعدادا كبيرة جدا من الابقار ضحايا للآلهة حتى تشكلت من دمائها نهر (تشارمانوات) حاليا نهر تشامبال .

٤٠ ـ (سورابهي) ـ بقرة الهية وهي أم جميع الابقار.

٤١ ـ (طاشابورا) ـ اسم مدينة شمال نهر تشامبال. توحد اليوم مع نهر (رادنابور) .

٤٢ ـ (براهماواردا) ـ مكان يقع بين مدينتي (مبالا) و (تهلي) . لقد جرت هناك في سهل غورو المعركة التاريخية بين قبيلتي (غورو) و (بانتو) والتي تشكل اساس اسطورة مهابهاراتا .

٤٣ ـ (آرتشونا) ـ احد ابطال اسطورة مهابهاراتا.

٤٤ ـ (ساراسوادي) ـ نهر مقدس ، والذي تضيع مياهه في الرمال .

٤٥ ـ (بالارما) ـ الاخ الاكبر لـ (غريشنا) الذي وقف على الحياد في المعركة الجارية بين قبيلتي غورو وبانتو ، رغم انه كان من اكبر عشاق الخمر فانه تركها وترك ايضا زوجته (رەوادي) وذهب ليسجد خاشعا لمياه ساراسوادي ، التي تطهر الانسان من الخطايا .

٤٦ ـ (غانج ـ ابنة تشاهنو) . وحسب الاسطورة ،

فان الناسك (كابيلا) يحول في لحظة غضب ،الى رمادستين الفا من الابناء الذكور للملك (هارا) . ان الملك (بها كيراتا) يتوصـــل ـ عن طريـــق تنسكه ـ الى تدفق مياه نهر الفانج السماويـة نحو الاسفل ، الى الدنيا ومنها الى الجحيم غامرة في طريقها عظام جثث ابناء ساكارا ، مما يسبب وقوع اولئك في الجنة . وفي اثناء تدفق ميـــاه الفانج نحو الاسفل يتلقى شيفا ضرباتها على راسه ويثير رغبة زوجته (كاوري) . الناسك تشاهنو الذي كان النهر قد ازعجه يشرب مــــياه النهـر ولكنه ـ فيما بعد ـ يرحمهـا ويتركهـــا ـ اي المياه ـ لتخرج عن طريق اذنيه وبهذا الشـكل يولد نهر الفانج للمرة الثانية ، ومن هنا تـــأتي عبارة (ابنة تشاهنو) .

٤٧ ـ (شاربة) ـ حيوانات اسطورية بثماني ارجل.

٤٨ ـ (كينار) ـ كائنات اســـطورية براس فـرس وبجسم انسان ، كانت تدخل في صفوف موسيقيي الاله غوبيرا .

٤٩ ـ (دريبورا) ـ ثلاث مدن ـ من الذهب والفضة والحديد ـ . كانت تابعة للابالسة والتي احرقها شيفا .

٥٠ ـ (بوابة الوزات) ـ ممر في جبال هملايا ، مكانه غير معروف بشكل دقيق .

٥١ ـ (بالي) ـ ابليس كان قد نشر سلطته عـلى القارات الثلاث . لقد تقمص الاله (فيشنو)شكل قزم جاء يطلب من بالي مساحة ثلاث خطوات . وبعد ان نال الاله فيشنو طلبه عاد فورا الى شكله السابق ، فخورا بالخطوة الاولى الدنيا ، والثانية حرر السماء ، والثالثة كان يجب ان يحـــرر المملكة السفلى (تحت الارض)، ولكنه تحنن وترك ذلك الى بالي .

٥٢ ـ (ابليس ذو الوجوه العشرة) ـ ابليس (رافانا) الذي كان يحاول اقتلاع قمة غايلاسا المقدسة الفضية . لقد حطم شيفا ايادي رافانا بالصخور وكان رافانا يحاول الخلاص ، وبذلك كان يهـز الجبال خلال (٢٠٠٠) سنة .

٥٣ ـ (ضحكة شيفا المجلجلة) ـ واحد من الرموز الدالة على اللون الابيض الناصع عند الهنود ، بسبب بياض اسنان شيفا .

٥٤ ـ (على اكتاف بالارما الجبارة) ـ كان بالارما ابيض البشرة خلافا لاخيه غريشنا ، ولكنه كان يلبس معطفا اسود اللون .

٥٥ ـ (عندما يلقي شيفا بالسوار ـ الحية) ـ كان شيفا يلبس حول معصمه حية كالسوار ، وربما ان زوجته ـ كاوري ـ كانت تخاف من الحية ولذا كان شيفا يخلع تلك الزينة قبل الخروج معها الى النزهة .

٥٦ ـ (آيرافادا) ـ فيل اندرا ، زعيم الفيلة الذي يحافظ على جهة من الجهات الثماني للدنيا .

٥٧ ـ (في مدينة الاله غوبيرا) السحرية كانت تزهر، في نفس الوقت جميع ازاهير فصول السنة . اذن الفأر ـ زهرة نهاية الربيع . وسيريس ـ زهرة الصيف . وتسمى احيانا بزهرة اللبن . وزهرة نيبا ـ زهرة فصل الامطار . واللوتس ـ زهرة الخريف . لوتهرا ـ زهـرة الشتـاء . والياسمين ـ زهرة اوائل الربيع .

٥٨ ـ حسب المعتقدات (حجر القمر) يمتص شعاع القمر ويطرحه على شكل قطرات جليدية ـ وهو حجر سليكات الالمينيوم .

٥٩ ـ (غاما لا يترك قوسه ..) ـ غاما هو اله الحب يخاف من شيفا ، لان شيفا ـ في وقت ما ـ كان قد حول غاما الى رماد بنظرة واحدة منه . عندما كان غاما يحاول ايقاظ الحب في قلب شيفا المتنسك في جبال هملايا تجاه اوما (كاوري ، تورغا ... الخ) زوجة شيفا المستقبلية .

٦٠ ـ (مانتارا) . واحدة من خمس اشجار عجيبة ، والتي كانت تنمو في قصور الالهة وانصاف الالهة .

٦١ ـ حسب التصورات الهندية كان لابد من تدخل النساء من اجل ان تزهـر اشجـار (اشوكـا و كيشارا) . ان اشوكا تزهر فقط عندما تمسها ساق حسناء . اما كيشار فانها تزهر عنـدما تمسها انداء شفتي المراة الشابة وهي سكرى .

٦٢ ـ (تشاكرافاكي) . الطير الذي ـحسب الاسطورةـ يجبر في كل ليلة على الانفصال عن حبيبته بسبب لعنة من ناسك .

٦٣ ـ (.. الى ابن لعاصفة) ـ الابليس رافانا ـ صاحب الرؤوس العشرة ـ يخطـــف سيدا ، زوجة راما ، ويذهب بها الى لانغا ، الى بلاده (سيلان حاليا) . ان (هانومان) زعيم القـردة (ابن العاصفة) يطير قاطعا المحيط ويصل لـى رافانا ليبشر بالخبر راما ـ سيدا .

٦٤ ـ (تيفاتار) شجرة من نوع الارزيات في جبـــال هملايا .

٦٥ ـ (عندما يخرج فيشنو من فـراش الحيـــة) ـ حسب الاساطير ـ فان الاله فيشنو ينـــام في فصل الامطار على متن شيشا ـ الحية الكونية ـ ويستيقظ في الخريف .

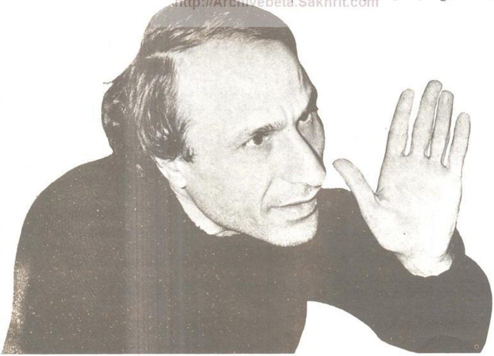
حوار مع الروائي الجزائري

رشيد بوجدرة

«الرواية ، هي عالمي الطبيعي .. الأسلوب هو الاساس .. والمواضيع مطروحة في السوق والشارع ..»

اجراء : ضياء خضير

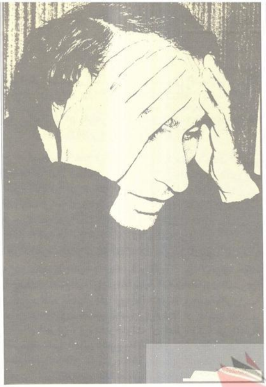
رشيد بوجدرة كاتب روائي جزائري شاب تحتل رواياته هذه الايام مركزا مرموقا في الادب الروائي الجزائري المكتوب بالفرنسية منذ الاستقلال حتى الان . وهو من جيل الكتاب الجزائريين الذي تلى جيل الرواد من امثال محمد ديب وكاتب ياسين ومولود فرعون ومالك حداد وغيرهم من الروائيين الذين شغل موضوع حرب التحرير وموضوع الغربة عن الوطن جل اهتماماتهم



رهو ، مع الطاهر وطار ومرزاق بقطاش وعبدالحميد بن هدوقة ، يحاولون التعبير عن واقع ما بعد الثورة التحريرية رغم ان اصداء حرب التحرير لما تزل موجودة في رواياتهم بهذا الشكل او ذاك . ولم يستطيعوا الخلاص منها بعد ، ولن يستطيعوا . مع ان هنالك جيلا جزائريا شابا لم تعد حرب التحرير الشعبية وايام المقاومة المجيدة ضد المستعمر الفرنسي بالنسبة للاغلبية الساحقة منه الا ذكرى غائمة وتاريخ يقراه في الكتب ويراه في المناسبات ويسمع عنه من الكبار . وهو ، فيما عدا ذلك ، يعيش حياته الجديدة النامية ويعاني من مشكلاتها ويحلم بمستقبل أفضل .

ولقد كانت المهمة الرئيسية لرشيد بو جدرة وامثاله من الروائيين الجزائريين هي ان يتلمس ، عبر رواياته الخمس التي كتبها حتى الان ، ايقاع الحياة الجديدة ورسم مساراتها المتغيرة بسرعة كبيرة . وهو تعبير غالبا ما يكون ممزوجا ، ولا سيما في روايته الاخيرة **« الف عام وعام من الحنين »** ، برؤية تراثية تستلهم التاريخ العربي وتجعل الكتابة القصصية رحيلا دائما بين حلم الماضي وكآبة الحاضر وصولا الى حلم المستقبل العربي مما يجعل لكتابة هذا الشاب نفسا قوميا لا تحتويه حتى بعض الكتابات القصصية الموضوعة بالعربية في هذا القطر . واذا كانت مشكلة رشيد بوجدرة انه يكتب بالفرنسية فان ما يبعث على التفاؤل بشأنه انه واع وعيا حادا لابعاد هذه المشكلة وعاقد العزم على تجاوزها عن طريق الكتابة باللغة العربية بعد ان صار الوقت سانحا ــ كما يقول ــ لهجر الفرنسية والعودة الى اللغة الأم ــ لغة الحنين والمستضعفين ــ كما يقول في هذا الحوار الذي اجريناه معه للمجلة .

فبوجدرة لا يرضى ، مثل مالك حداد ، ان يظل سجينا داخل أسوار لغة غريبة عن الشعب هي اللغة الفرنسية . فهو مزدوج الثقافة ويستطيع ان يكتب ويقرا بلسان عربي مبين . وهو يشعر ، رغم كل التبريرات والاسباب التي درج على تقديمها للاعتذار عن الكتابة بالفرنسية ، بعقدة الذنب . وقد بدأ بالفعل كتابة روايته التالية باللغة العربية بعد ان انتهى عقده مع الناشر الفرنسي الذي الزمه بكتابة ثلاث روايات او اربع . مع ملاحظة ان بوجدرة لم يكن ، بشهادة النقاد ، يكتب الفرنسية مثلما يكتبها أهلها من الفرنسيين ، بل كانت له كعربي جزائري طريقته الخاصة في الكتابة بهذه اللغة . فهو يحاول الثأر من هذه اللغة واستلابها مثلما استلبته عن طريق ادخال الروح العربي ، الافريقي ، الشمالي ، المقهور والموتور ــ ازاء هذه اللغة ــ الى بنيتها وخلق حالات من التأثير والتعبير تستجيب لخصوصيات التراث الجزائري واللغة العربية نفسها . مع اقرارنا ان مثل هذا الشكل من الكتابة ، والذي حاوله بعض المثقفين



الافارقة السود من قبل ، لا يعد انتهاكا لحرمة الفرنسية او عبثا بها ــ كما يحلو للبعض ان يصوره ــ بقدر ما يعتبر اغناء للغة الفرنسية واثراء لاساليبها في التعبير والتصوير. فهو ، اذن ، مكسب فرنسي في نهاية الامر .

ان رواية بوجدرة الاخيرة « الف عام وعام من الحنين » والتي بدأت حديثي معه عنها رواية كبيرة متشعبة وذات تكنيك روائي معقد . ونرجو ان تكون الترجمة العربية التي يراجع القاص نفسه مسوداتها هذه الايام قادرة على ان تنقل الى القارىء العربي ، ضخامة العمل الذي انجزه هذا الروائي الجزائري الشاب .

قلت لرشيد بوجدرة :

● **روايتك الاخيرة « الف عام وعام من الحنين » نالت صدى طيبا في أوربا ، وقد حازت فيما أعلم احدى الجوائز الادبية في فرنسا . ما سر هذا الاهتمام مع انك قد كتبت روايات اخرى بالفرنسية قبل هذه الرواية ؟ .**

ــ الاهتمام الذي أحرزته روايتي هذه لم يكن يتفوق على النجاح والاهتمام الذي احرزته رواياتي الاخرى . كل الروايات الخمس التي كتبتها نالت نفس الاهتمام ونفس النجاح . ويمكن القول ان الرواية الاولى هي التي عرفت من ناحية عدد النسخ التي بيعت منها في السوق الغربية نجاحا كبيرا . وبصفة عامة استطيع القول ان كل رواياتي التي اصدرتها قد عرفت نجاحا

كبيرا على مستوى النقد او على المستوى التجاري . ولذا ارى ان تساؤلك هذا ليس في محله تماما !.

● **ايمكنك ان تلخص لنا موضوع هذه الرواية واعطاء قراء « الاقلام » فكرة ما عنها ؟**

ـ الجدير بالذكر هو ان الرواية هذه وجدت صدى واسعا في الشرق العربي بالقياس الى الروايات الاخرى، حتى قبل ان تترجم من الفرنسية كذلك نالت النجاح المعروف في فرنسا وفي غيرها من البلدان الغربية (حيث ترجمت أو هي بصدد الترجمة الى ست لغات مختلفة) ولكن الاهم هو ان الرواية هذه عندما قرئت من قبل القراء العرب بالفرنسية لفتت انتباههم لموضوعها نفسه . وهو موضوع يختلف عن موضوع رواياتي الاخرى حيث كنت أهتم ، منذ البداية ، بقضية الاطار (الكادر البشري) والموضوعات الجزائرية المحضة ، بينما في هذه الرواية (الف سنة وسنة من الحنين) اردت أن اقص تاريخ (العالم العربي) برمته وحاولت ان اعطي فكرة عن الحياة التي يعيشها العالم العربي الاسلامي في يومنا هذا وفي عصرنا قياسا الى ما كنا عليه في السابق حيث ان (عالمنا العربي) والاسلامي هذا يتخبط في تناقضات اقتصادية وسياسية . كما انه بقي منقسما الى شطرين : شطر يريد التقدم والازدهار للامة العربية واستخدام العلوم ، وشطر آخر مازال يتقزز من هذه الافكار التقدمية . ولهذا فعالمنا العربي في مفترق الطرق حيث هو متردد بين الافكار الماورائية والتطيرية وغير العلمانية . . الخ وبين العلوم والتكنلوجيا واستخدامهما في الحياة . ولهذا فالرواية هذه جاءت لمعالجة المشكل المطروح من هذه الزاوية والاجابة على سؤال : الى اين نذهب وماذا نريد ؟ واستعمال التراث في هذه الرواية فرض نفسه للمقارنة بما يجري في عصرنا هذا في البلدان العربية سواء على مستوى السلطة او الشعب .

● **يبدو ان لك اسلوبا متميزا في كتابة هذه الرواية يختلف عن اسلوبك المعتمد في كتابة الروايات الاخرى ، ايمكن ان نتعرف على بعض سمات هذا الاسلوب او التكنيك الروائي ونقاط الالتقاء والافتراق مع الطرائق المتبعة في كتاباتك السابقة ؟**

ـ انا في الواقع ارفض هذا الفرق الموجود بين اسلوبي في هذه الرواية واسلوبي المتبع في الروايات الاخرى ، وارى ان الاسلوب ملتصق بالشخص مثل بشرته وعاداته او قامته ، كل ما هنالك ان بعض المواضيع يمكن ان تفرض اسلوبا خاصا بها . ولكن الاسلوب يبقى بالنسبة الى كيفية تنفس واستعمال اللغة وكيفية استعمال اللغة هذه وكيفية التنفس والبنية تبقى دوما على نفس الحال وكما قلت فالرواية هذه تستند على التراث العربي الاسلامي وعلى التاريخ حيث تجري حوادث هذه الرواية في القرية التي كتب فيها ابن خلدون مقدمته وهي قرية جزائرية الاصل (ويمكن ان تكون في اي مكان من « العالم العربي ») . وهي عبارة عن ملحمة (العالم العربي) اليوم بالنسبة لماضيه ومستقبله . ولست ادري في الحقيقة ما اذا كان الاسلوب في هذه الرواية مختلفا عن اساليبي السابقة . واعتقادي ان هذا الاختلاف ، ان وجد ، فهو طفيف وليس له أهمية كبرى . لان اسلوب الكاتب مرتبط برؤيته ، ورؤيته هذه لا تتغير ولذا فان اسلوبه تبعا لذلك لا يتغير . ورؤية الكاتب هي الاشياء التي تخالجه ولا ارى ، من ناحيتي ، فرقا في الاسلوب بين هذه الرواية (الف سنة وسنة من الحنين) وروايتي الاولى (الطلاق) .

● **ما رؤيتك للتاريخ والتراث العربي كما استخدمته ووظفته في هذه الرواية ؟ هل التراث هنا عامل انبعاث ونقطة ارتكاز لسد ثغرات الواقع الراهن وتكملة النقص فيه وتلمس نقاط ارتكاز لبناء الشخصية العربية الحديثة ، ام هو طريقة للهرب وتفضيل لعدم المواجهة مع واقع صعب ؟**

ـ استعمال التراث عندي ليس تبريرا للهروب من مواجهة هذا الواقع الصعب ، فالرواية هذه وان كانت تستند الى التراث وتستخدمه فهي تفضح السلطة السياسية والمشكلات السياسية او تطرحها على مستوى اغلب البلدان العربية . واستخدام التراث بهذا الشكل جاء مقترنا ، كما قلت ، بمحاولة الربط بين الحاضر والماضي وبالربط بينهما نجد الحل لاختيارات الامة العربية في جوانبها السياسية والاقتصادية . بمعنى ان الفكرة الاساسية التي اردت ان ازرعها في الرواية هذه بسيطة جدا . وهي ان (عالمنا العربي) اليوم صارت له طاقات اقتصادية جبارة ولكنه لا يعرف كيف يستغلها لاسباب مختلفة . منها ما يتعلق بأوضاع السلطة السياسية داخل البلدان العربية او بسبب الاستعمار والاستغلال الطبقي . وقد اردت ان ابرهن في هذه الرواية ان العالم العربي الاسلامي الذي كان يلعب في الماضي دورا سياسيا جبارا بالنسبة للعالم بأسره كان له كيان ثقافي وحضاري . والكيان هذا غائب الان او مفقود للاسباب التي نعرفها . وقد كان غرضي من استخدام التراث هو تحريض العرب من قرائي على النضال واعادة تقويم للوضع السياسي الراهن ليسترجع (العالم العربي) كل طاقاته التي كانت له وخاصة تلك المتعلقة بدوره الحضاري والثقافي الذي يكاد يكون مفقودا ـ كما قلت .

فاذن ليست هنالك محاولة هروب او تفضيل لعدم المواجهة مع واقع صعب بل بالعكس نجد ان احدى شخصيات الرواية ، وهو الحاكم المستبد ، تعكس استبداد بعض الحكام العرب الرجعيين سنة ٧٩ ـ ٨٠ وهي السنة التي كتبت فيها هذا الكتاب .

وخلاصة الاجابة على سؤالك هذا هي انني متشوق كثيرا لتراثنا العربي وارى انه مهمل كل الاهمال ، وقد حاولت وانا اكتب بالفرنسية الافضاء أولا للقراء الغربيين بأن هنالك حضارة عربية اسلامية كبيرة جدا كانت تلعب دورا في القرون الماضية ، وقد اردت ايضا ان اذكر قرائي من العرب (والرواية الآن بصدد الترجمة للعربية) ان من الممكن ان يسترجع العربي شخصيته العربية المستمدة اصولها من هذا التراث ، ويكون في الوقت نفسه ثوريا وتقدميا يستعمل التراث العالمي والنظريات العلمية في سبيل التقدم والخروج من الركود والكمون والتخلف.

● **اريد ان اتعرف ايضا على السبب الذي دفعك الى الكتابة بالفرنسية بدلا من العربية ، لغة الشعب ، في الوقت الذي يجد فيه بعض الكتاب الجزائريين انفسهم مدفوعين الى هجر الفرنسية ومعالجة الكتابة باللغة الوطنية .**

ـ ليس هناك ، في الواقع ، كتاب جزائريون يكتبون بالفرنسية واصبحوا يكتبون بالعربية . رغم وجود بعض المحاولات في هذا المجال ككاتب ياسين الذي كان يكتب بالفرنسية واصبح يكتب مسرحياته باللهجة الجزائرية الدارجة . اما بالنسبة الى الروائيين فليس ثمة مثال واحد يمكن ان نقدمه الى قراء « الاقلام » نموذجا لكاتب هجر الفرنسية واصبح يكتب بالعربية . واظن انه اذا كان ثمة شخص يمكنه ان يترك الفرنسية نحو لغة الشعب ، لغة الحنين والمستضعفين ، فهو انا شخصيا . لان ثقافتي كانت منذ البدء مزدوجة (عربية فرنسية) ولكني كتبت مع ذلك بالفرنسية ! وهنا يأتي سؤالك في محله . والسبب في ذلك راجع الى انني حينما بدات الكتابة سنة ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠ كانت هنالك مشاكل سياسية وموضوعية تاريخية ، كما كانت هنالك مشاكل تتعلق بالرقابة . فكيف يمكن وضع رواية مثل (الطلاق) بالعربية ؟ ! .

لقد كان مشكل الرقابه مطروحا بحدة ، فمن هو الناشر الذي يستطيع نشر كتابي ذاك . لقد كان ذلك مستحيلا . لكن الوضع تغير الان ، لان هناك تطورا ، في الشرق ، وفي بيروت مثلا ، هناك نشاط كبير . وتوجد روايات تطرح مشاكل الجنس ومشاكل السلطة السياسية تنشر وتقرأ وتلاقي نجاحا .

ولبلورة ما اقوله اجابة على السؤال المتعلق بسبب اختيار الكتابة بالفرنسية اود ان اقول ان هذا الاختيار كان راجعا لاسباب موضوعية تاريخية . لقد كان القراء القادرون على القراءة بالفرنسية هنا بالجزائر عام ١٩٦٩ يشكلون اغلبية القراء . ولكن هذا ليس مبررا كافيا ، انما كانت هناك بالاضافة الى ذلك مشكلة الرقابة . واقول ذلك بكل نزاهة ، لقد كنت متخوفا من ان الرقابة ترفض ما سأكتبه . ودليل ذلك ان روايتي (الطلاق) المكتوبة بالفرنسية مازالت الى يومنا هذا ممنوعة من دخول الجزائر ، وحين ترجمت هذه الرواية ونشرت في تونس اضطر الناشر تحت الضغط (الآتي من الجزائر بالدرجة الاولى) الى سحبها من السوق وخزنها . هذه هي في الحقيقة الاسباب التي الجأتني الى الكتابة بالفرنسية . وقد صار لي جمهور من القراء لا بأس به بالفرنسية ولكنني لا اكتمك انني ، مع ذلك ، صرت اتعذب واتلوى تحت شعوري بالذنب تجاه اللغة العربية . لقد فرضت اللغة العربية نفسها الآن وجاء الوقت وسنحت الفرصة لكتابة رواياتي المقبلة باللغة العربية ان شاء الله .

● **نتمنى ذلك . ولكن الم تكن ترى ، بالاضافة الى ما تقدم ، ان ثمة مفارقة ما في محاولتك التعبير عن التاريخ والتراث العربي بلغة غريبة عنه مع انك تحسن ، كما ارى ، العربية احسانا لا بأس به ؟**

ـ لقد كان هذا الموضوع مطروحا في الحقيقة . ولكني اكتب بالفرنسية كاجنبي وقد صار لي ، حسب النقاد ، اسلوب خاص بي للكتابة بهذه اللغة . وهذا الاسلوب ليس متأثرا فقط باللغة العربية وانما ايضا بالروح العربية .

ويظهر للوهلة الاولى انه من الصعب على الشخص الكتابة عن تراثه وتاريخه بالفرنسية ، ولكن كما قلت انا لا اكتب الفرنسية كما يكتبها الفرنسيون . لقد كتبت الفرنسية بطريقة يغلب عليها الاسلوب العربي والبنية العربية خاصة في الرواية الاخيرة حيث الموضوع يفرض ذلك . ولست قادرا ان اكتب في موضوع يخرج عن النطاق العربي ، فذلك مستحيل بالنسبة الي . فأنا لا اعرف العالم الآخر . ورغم اني سافرت وعشت في الخارج ،فمن الصعبان اضعرواية تدور احداثها في بلاد اجنبية وحين نكتب عن شؤوننا بالفرنسية فأننا نستخدمها بطريقة خاصةوحتى غيرصحيحة احيانا.ومن المعروفلدى البعض اننا كتاب المغرب العربي (كسرنا) الفرنسية . ولم نكتب بالفرنسية الاكاديمية او التقليدية . واحب ان اضيف شيئا آخر وهو انه حري بنا ، قبل طرح قضية الكتابة بالعربية او الفرنسية ، لابد من طرح مشكل الثقافة والمعرفة بشكل عام . فالناس الذين يقراون في (عالمنا العربي) مازالت نسبتهم قليلة جدا . ولذلك فيجب ان نطرح ، قبل الحديث عن الكتابة بلغة ما ، مشكل تثقيف الجماهير ، وحتى مشكل محو الامية .

وكتابة رواياتي الاخيرة حول التراث باللغة الفرنسية جعلت في نفسي عقدة ومشاكل نفسية . وانا على يقين ان التناقض الذي اشرت اليه تناقض كبير في الحقيقة ويجب تفجيره . ولا يتم ذلك الا عن طريق الكتابة بالعربية .

● **هل تستطيع ان تحدثني باختصار عن مفهومك للعمل الروائي ؟**

ـ انا من الناس الذين يعشقون الكلمة ، الشعر والادب بصفة عامة . وشخصيا ارى ان الشعر اهم شيء

في عالم الادب ولكني اخترت كتابة الرواية لاني اعترف انه ليست لدي القدرة على كتابة الشعر . ولدي شعور بان ميداني هو الرواية . ولقد قرات كثير ، وارى ان الرواية مهما كانت عربية وعالمية يمكن ان تلعب دورا في توعية الجماهير ، وهذا لا يمنعنا من تقويم فكرة الرواية والادب بصفة عامة كوسيلة للتسلية وكوسيلة للمتعة . الرواية بالنسبة الي متعة قبل اي شيء آخر . وهي ليست قالبا او اطارا لادماج شعارات سياسية ، مع اني شخصيا من الكتاب الملتزمين واساس موضوعات كل رواياتي سياسية . لكن الرواية تبقى دائما عندي مربوطة بتلك المتعة .

وكثيرا ما يطرح علينا في (العالم العربي) والدول النامية سؤال وهو لماذا نكتب الرواية بأسلوب صعب وببنية متشابكة ومتشعبة . وجوابي على ذلك ان نكتب كذلك لان لنا شعورا واحساسا بأهمية فكرة المتعة ، وكذلك لدينا شعور بأن الواقع ، واقعنا متشعب ومتشابك واذااردنا عكسه في اطار روائي فلابد ان تكون الرواية كذلك متشعبة ومتشابكة . فالاسلوب ، اذن ، هو الاساس . والموضوع ، مهما كان ، مهم . وكل المواضيع هامة جدا ، فهي موجودة في السوق والشارع وكل مكان . ويكفي ان نتحدث الى اي شخص عربي حتى يعطينا المواضيع المختلفة والشيقة . ولكن الاساس هو كيفية بلورة تلك المواضيع ، وجعل القارىء العربي يتمتع بالقالب الروائي وبالكلمة والبنية والسبك الادبي .

● **من الملاحظ ايضا ان المراة تسيطر سيطرة شبه كاملة في جل رواياتك وخاصة في روايتك الاخيرة . ما تفسيرك لهذا الامر ، وهل هو نابع من معايشتك لمعاناة المراة العربية ؟**

ـ تلعب المراة العربية دورا اساسيا في كل رواياتي هذا لاني واع كل الوعي بوضعية المراة العربيةوباستغلالها من طرف الرجل العربي والهياكل السياسية العربية ، وانا واع ان الطاقات الموجودة لدى المراة العربية سوف تتفجر يوما ما ، واذا ما تفجرت فسوف يربح المجتمع العربي نصفه المفقود الى يومنا هذا وسوف تكون الثورة النسائية ، التي سينتفع منها الرجل قبل غيره . ولذا فان المراة في رواياتي هي المحور ، وخاصة في روايتي الاحيرة . ان البنية الاجتماعية العربية تتمحور حول (الابوية) الاجتماعية ، ولكن المراة العربية يمكن مع ذلك ان تلعب دورا كبيرا . فبطلة روايتي (الف عام ..) التي

تبلغ الخمسين من عمرها تلعب الدور الاساسي لانها تبنت (الابوية) هذه ، فتصبح الابوية (اموية) . وهناك سبب آخر يدفعني الى الالحاح على المراة في رواياتي هو ان كل رواية لديها طموح طوباوي وانا ارى في مخيلتي ان المراة العربية ستتفجر طاقاتها يقينا وستكون هي بنفسها ثورة كاملة ، لابد ان تكون هائلة .

● **الفصل الذي ينشر في هذا العدد من (الاقلام) من روايتك (الحلزون المتعنت) هل تستطيع ان تقدم اضاءة نقدية وتحليلية له نضعها بين يدي قراء المجلة ؟**

ـ (الحلزون المتعنت) رواية تفضح قضية البيروقراطية في الجزائر . وقد اردت من خلال تحليل نفساني لمسؤول بيروقراطي [والبيروقراطية كما افهمها هي عقيدة تقوم على ان الحلول التي يمكن معالجة المشاكل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في بلد ما من خلالها هي حلول ادارية يتخذها اشخاص ويفرضونها على بقية الشعب] . لقد اردت من خلال طرح شخصية هذا المسؤول البيروقراطي ان اكشف عن هذه البيروقراطية وافضحها . لقد كان هذا المسؤول الجزائري مكلفا بالاشراف على النظافة والوقاية الصحية لمدينة الجزائر . وقد كان مسؤولا عن محاربة الفيران في الجدران ، ولكنه في محاولته لم يكن يرى المشاكل الا بمنظور ضيق هو المنظور البيروقراطي . فهو يعتقد ان هنالك مشاكل وحلولا تقنية اذا توفرت يستطيع من خلالها ان يقضي على مشكل تكاثر الفيران فيهذه المدينة (الجزائر). ويمكننيان اقول ان هذه الرواية قد استخدمت التحليل النفساني على مدى واسع . وقد حاولت الرواية ان تبين ان شخصا معقدا كهذا لا يستطيع ان يقدم حلولا لمشاكل الجماهير ويحاول بسبب نفوره من الجماهير وكراهيته لها ان يتخذ القرارات بنفسه لمحاربة الافة المطروحة ، ولكنه يفشل في النهاية لانه حلزون ولانه متعنت . اي انه شخص تافه يزعم انه قادر على تقديم الحلول لمشاكل الجماهير مع انه لا يستطيع التغلب على مشاكله الشخصية .

هذه هي الفكرة الاساسية في رواية (الحلزون المتعنت) وقد راى النقاد انه ليست لها اهمية الروايات الاخرى . وارى العكس من ذلك ، فانا مصر على انها هامة جدا ، ولكن لا يمكن قراءتها بدرجة واحدة وانما يمكن قراءتها على مستويات متعددة ، رغم ان البنية الروائية فيها بسيطة وسهلة ، ولكن المتعمق فيهايستطيع ان يدرك ان اكثر مشاكلنا في (العالم العربي) الحديث موجودة ومصبوبة فيها .

وفي الختام اقول انه من الصعب تلخيص رواية مهما كانت ، وخاصة رواية (الحلزون المتعنت) .

● **مارايك بالترجمة التي انجزها القاص مرزاق بقطاش لروايتك الاخيرة (الف عام وعام من الحنين) والتي ستطبع قريبا في بيروت ؟ .**

ـ الترجمة بشكل عام لا بأس بها ، حيث قام المترجم بعمل جبار ، لان الرواية هذه متشعبة جدا ومتشابكة ، وهي عملية ذهاب واياب بين الماضي والحاضر وربما المستقبل . وعندما انتهى المترجم من العمل حاولت أن استرجع اسلوب الرواية الاصلي ، ووجدت ان هنالك بعض الاخطاء والمفاهيم التي غابت عن ذهن المترجم . واعني بمحاولتي الرجوع الى الاصل ليس الاسلوب الفرنسي الذي كتبت به الرواية وانما الاسلوب العربي الذي يهيمن على الرواية والذي اعتبره الاصل . واظن ان النتيجة التي سنتوصل اليها بعد هذا العمل والمراجعة ستكون نتيجة لابأس بها وانها ستعكس الاصل تماما ! .

● **اعرف ان لك مشاريع روائية تنوي كتابتها بالعربية ايمكن الحديث عنها الان ؟ .**

ـ هناك في ذهني كثير من المواضيع التي اريد طرقها . ولكني الان بصدد مراجعة الترجمة العربية للرواية الاخيرة . وقد وضعت برنامجا لكتابة رواية تدور حول تاريخ المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي منذ بداية الاحتلال . وهي ليست رواية تاريخية ، لاني شخصيا ارفض الرواية التاريخية . فهي مثل رواية (الف سنة وسنة من الحنين) تدور احداثها في ايامنا هذه . وقد تناولت شخصية فدائي جزائري نفذ حكم الاعدام بحق احد عملاء فرنسا من الجزائريين وذلك في فرنسا أثناء مقابلة لكرة القدم بباريس . ومشروعي الروائي هذا يهدف الى دراسة تاريخ المقاومة الجزائرية من منظور شخصية هذا الفدائي . الذي يعمل مهاجرا في فرنسا أثناء حرب التحرير . ومن خلال ذلك اريد ان اطرح واحلل ، بطريقة روائيه بطبيعة الحال ، التاريخ الجزائري منذ ١٨٣٠ . اي اني اريد ان اتوسع لدراسة وتحليل التاريخ الجماعي للشعب الجزائري منذ بداية الاحتلال الفرنسي ومن منظور نفساني شخصي . ومشروعي الروائي هذا يدور حول حدث واقعي كان سنة ١٩٥٧ .

● **أنت من الكتاب الجزائريين القلائل الذين تعاملوا مع السينما الجزائرية ووضعوا سيناريوهات لعدد من الافلام السينمائية في السنوات الاخيرة (مثلا فلم نهلة وعلي في بلاد السراب ..) هل يمكن ان تتحدث لنا عن حصيلة تجربتك في هذا المجال وهل ثمة علاقة بين السينما والتكنيك الروائي لديك في الحالات الاعتيادية . ورايك في عمل المخرجين الجزائريين ومدى قدرة السينما الجزائرية على التعامل مع الاعمال الادبية الجزائرية والعربية ، ومدى قدرة الكاميرا على تكثيف الصورة الادبية او الروائية وانزالها الى السوق ، اي تقديم العمل الادبي الى قطاعات من الشعب اوسع واقل ثقافة ؟ .**

ـ الاساس في تعاملي مع المخرجين الجزائريين تمحور اساسا حول هذا المشكل . اي الوصول بالكلمة وبالافكار السياسية (وهي افكار اظنها تقدمية) الى جمهور اكبر من جمهور القراء ، وهو جمهور المتفرجين . ونحن نعرف ان لدينا عددا كبيرا من الناس يترددون بكثرة على قاعات السينما ، ولكن اكثر هؤلاء لا يقراون مع الاسف. وكتابتي بالفرنسية تشكل حاجزا آخر امام هؤلاء القراء. ولذلك فقد اخترت العمل في الميدان السينمائي لا من اجل توصيل رسالة معينة (فقد تكون هذه الكلمة ضخمة جدا) وانما من اجل توصيل الكلمة ، الكلمة السياسية لجماهير المتفرجين .

اما قضية العلاقة بين الكتابة الروائية والكتابة السينمائية فاني اعتقد انها قضية رؤيا . فكاتب السينما وكاتب الرواية لهما نفس الرؤيا . وقد كتبت العديد من السيناريوهات (نهلة ، علي في بلاد السراب ، وقائع سنين الجمر وسيناريوهات اخرى لا اتذكرها ..) ان الرؤيا ـ كما قلت ـ بين الرواية والفلم متشابهة عندي ، ولكن كتابة السيناريو تختلف كل الاختلاف عن كتابة الرواية ، ذلك لان الرواية هي عالمي الطبيعي ومخيلتي تجد في الرواية القالب المناسب ، بينما السيناريو عبارة عن شركة بين شخصين . وكثيرا ما راينا اختلافا كبيرا بين الاثنين . ففي فلم (وقائع سنين الجمر) مثلا وجدنا ان السيناريو شيء والفلم شيء آخر . وهو امر لا اقبله بطبيعة الحال ولا اقبل هذا الفلم . ولذلك فالعلاقة بين الرواية والفلم قد تكون بعيدة ولكني اخترت العمل في السينما ـ كما قلت ـ لاستيعاب جمهور المتفرجين للافلام السينمائية .

اما عن مدى تعامل السينما الجزائرية مع الاعمال الادبية الجزائرية فأستطيع القول انه ليس هناك اي

مبادرة من قبل السينمائيين لوضع الروايات الجزائرية في قوالب سينمائية . وانا اعرف اغلبية المخرجين الجزائريين ولدي اتصال متين معهم ، وقد لاحظت في المناقشات الجارية حول هذا الموضوع ، أن هناك تخوفا من الرواية وعالم الرواية ، خاصة من الروايات التي نعتبرها صعبة ومكثفة مثل (نجمة) لكاتب ياسين وبعض رواياتي انا شخصيا . ودائما نرى ان لدى مخرجينا مشاريع لاخراج روايات جزائرية ، ولكن الى يومنا هذا لم نر اي عمل في هذا المجال . والسبب في الواقع يرجع الى التناقض الموجود بين الكلمة والصورة فليس ما بينهما تكامل قط . وعصرنا هذا هو عصر الصورة ، عصر الوسائل البصرية السمعية . وهناك تنافس (سلبي) بين المخرجين والكتاب في هذا المجال . مع اننا نشعر جميعا كتابا ومخرجين بأن المسألة هذه يجب طرحها وتحديها لكي تثرى السينما الجزائرية ويثرى الادب بممارسته للسينما الجزائرية .

● **كتبت كتابا عن المقاومة الفلسطينية والعمل الفدائي المنطلق من الجنوب اللبناني وهو عمل لا اظن ان كثيرا من القراء العرب يعرفونه رغم ان الكتاب مكتوب بالعربية ، فهل تتفضل بتلخيص تجربتك في هذا الكتاب واعطاء قراء المجلة لمحة عن مضمون هذا الكتاب والدوافع التي كانت وراء وضعه ؟**

ـ اذا كان الكتاب هذا غير معروف من طرف القراء العرب فهذا راجع لمشكل سياسي . وأريد من خلال ذلك أن اطرح حرية التعبير بالنسبة للكاتب العربي . واذا اخذت رواياتي كمثال فان اغلبها ممنوعة في بلادي نفسها كذلك هذا الكتاب (يوميات فلسطينية) الذي وضع سنة ١٩٧٢ بعد رحلة قمت بها للمنطقة العربية الفلسطينية جنوب لبنان وفلسطين (منطقة مأساة) ، قوطع عندنشره من قبل طرفين : الاول هو الكيان الصهيوني المتغلغل في فرنسا والثاني المقاطعة العربية .

● **وماذا في هذا الكتاب ؟**

ـ انه انطباعات مثقف جزائري يكتب عن القضية الفلسطينية . وقد نددت فيه بمسؤولية بعض العرب ازاء ما حدث ويحدث في هذه المأساة . مع اننا نمتلك ـ كما قلت ـ طاقات جبارة ولكنها لم تستخدم من قبل بعض القيادات السياسية التي تخاف حتى من ظلها فضلا عن خوفها من الكلمة . والكلمة هنا كانت في سبيل القضية الفلسطينية فقوطع الكتاب . وكانت العملية عملية حصار حقيقية . ان الكتاب وهو شهادة مثقف جزائري عن القضية الفلسطينية ظل للاسباب التي قدمتها غير معروف رغم اني اعتقد ان القراء يعرفونني من خلال رواياتي .

الحلزون المتعنت

فصل من رواية : رشيد بوجدرة

ترجمة : عبد القادر ربيع

وصلت الى مكتبي متأخرا . انا لا احب الايام الممطرة ، الطرقات مكتظة والاولاد يظهرون اكثر انفعالا. عند هذا ، يعلن وجوده . لا ابالي به كثيرا ، ولكن مجرد التفكير في ملاقاته وانا اخرج من المنزل يقلقني . رغم كل محاولاتي لان اتأخر دائما عن اوقات عملي في الايام الممطرة . سائق الحافلة يثرثر عمدا مع المارة . انه نفس السائق لانني مضبوط في تأخري اليومي . لا اصل ابدا على الساعة الثامنة والنصف . اركب دائما على الساعة الثامنة وخمس واربعين دقيقة . من الممكن ان اصل في الوقت المضبوط ولكن سائق الحافلة رقم٢١ لا يهتم بالتوقيت . الانضباط ليس همه الاساسي . يشتكي من غلاء المعيشة .. عن طريقه عرفت ان اللحوم ليست في متناول الجميع . حاولت الا اكترث . اما هو فيهدد بالشكوى الى مكتب مراقبة الاسعار . هذا الابله يضيع وقته ووقتي في نفس الوقت .

وصلت ـ اذن ـ متأخرا . الساعة السابعة وسبع دقائق . سجلت ذلك في ورقة صغيرة ، اليوم سأعمل سبع دقائق اضافية . لن انسى . الموظفون كلهم نظروا الى الساعة الحائطية عندما دخلت ، الكاتبة ابتسمت . سجلت ذلك ايضا في ورقة صغيرة وضعتها في الجيب الايسر من معطفي ووضعت الورقة الاولى في الجيب الايمن ، ولكوني اسجل كل شيء ، لا انسى شيئا . ولتبتسم كما تشاء ، انا هو الحاكم قبل كل شيء . امي كانت تقول ان الجمل لا يرى حدبته . الكاتبة ليست حدباء ولكنها لا ترى حدبتها . بطبيعة الحال ، لم يتجرأ احد على الملاحظة ، انهم يعرفونني .. اعاقبهم .. لا اذكر متى رايته .. انه مثال للانضباط . هذا متعلق بتغير الاوقات . ساعة كاملة من التأخر .. ساعة بالضبط ، لم اشتر ساعة للقياس عبثا .. انها مصاريف في محلها . لو كان كل الناس في مثل انضباطي لما بقيت المدينة في هذه الحاله الوسخة . لهذا ،فحياتي ثمينة .. اكثر من حياة سائق الحافلة . هو سيموت عن قريب . سيقتله التضخم المالي . اعرف ما اقول . ذلك ما نسميه التضخم المستورد . اقرا الجرائد المتخصصة واقص المقالات المهمة .. هذه السنة ستكون صعبة في البلدان المتأخرة . انا اعرف كيف انظر الى الاشياء في حقيقتها . مجرد التشكي لا ينفع ، اتهم هذا الشخص بالاعمال التخريبية وبث الاشاعات . هؤلاء المتشائمون الذين ينقلهم يشكلون جمهورا متميزا ، يستقبل كل شيء ، ينتفع دائما في النهاية بسيجارة من احدهم ، هذا ما لا يمنع استمراره في التشكي وهو يدخن رغم خرقه لقانون منع التدخين . وفي المساء يكون قد دخن ـ مجانا ـ علبة سجائر كاملة . انا ، وصلت متأخرا الى مكتبي ، لكل هذا لم اخترع نظرية التضخم المستورد نظافة المدينة تشغلني ولكني استطلع ... مركزان صالحان او ثلاثة لا اكثر والا كان التشتيت .

الوقت الضائع :

الفئران لا تضيع وقتها ، انها ٥٠٠٠٠٠٠ ، تستهلك وتتكاثر . هذا عدد عن حق . الكاتبة لا تصدقني . تظن انني احكي خرافات . السلطات نفسها لا تريد الاستماع الى هذا . (٥٠٠٠٠٠٠) عدد ملائم لحرب طويلة . هذا قاس على القلوب الحساسة ؛ ولقد وبخت عندما اقترحت حملة وطنية تحت هذا الشعار . (٥٠٠٠٠٠٠) فأر في العاصمة ! البلدية خائفة من حركة مشلة وهجرة توقف دواليب اكبر مدينة في البلاد . لم اقل شيئا . الطاعة العمياء خصلة حميدة عند الموظف . لا افكر في اقل من هذا . يجب افزاع الناس . مواطنية الجماهير ضرب من الطوباوية . دليل . شعار . لا شيء يصمد امام مثل هذا التبسيط . اخذ الاشياء على العاتق ..

اتخاذ المسؤولية ! حتى الفئران لا تفلت منها .. انا لست رجل سياسة (يجب تسجيل ذلك على ورقة صغيرة) ! لكني اقرا دائما في منزلي . لدي الوقت . لا اثر للتشتت ولا اثر للانحراف . يجب توحيد كل المجهودات حول هدف واضح والعمل على تحقيقه . يجب نفي الفئران من هذه المدينة الجميلة التي يمكن ان تكون اجمل . ولكن جمع القاذورات ليس مشكلتي انا . ولا حتى ابادة الذباب والناموس والبق والنمل ، الخ . جنس الفئران فقط يهمني . اعرفه ، كل المعلومات المتعلقة بهذا الجنس مسجلة عندي في قصاصات . احتفظ بالسجل في المنزل بصورة غيورة . اعوام واعوام من العمل .. الموظفون قابعون هنا لانهم لم يعثروا على عمل اخر . الادارة لديها صعوبات في جلب الموظفين .. الشبان لديهم افكار مسبقة اما النساء فمن الافضل عدم ذكرهن ! لا يستقرن ابدا . يترددن بضعة اسابيع ثم يذهبن للعمل بجهات اخرى او يتزوجن . يرغبن دائما في الزواج ولو مرة واحدة . لماذا هذا الاستحواذ .. اعادة الانتاج ! الشيء الوحيد الذي يهمهن حقا : مثل الفئران والجرذان . انا اعيش وحدي . الاصالة في مدينة حيث الحدس غريزة تجمعية والحشد العائلي متكتل . ولكن الفئران تكسب السرعة شيء علمي .. فأران لكل ساكن . السلطات البلدية لا تصدقني ولقد حاولت احراق سجلي غير انني احتفظ بنسخة اخرى عند اختي بالبادية ، هي تظن انه سجل بوليسي وتحسب نفسها مشاركة في الجريمة . في الواقع

هي تريد ان تزوجني .. ولكني لا استمع اليها ، وانا منذ عشرين سنة ، لا اتوقف عن تموينها . كل ما يمت بصلة الى الفئران مسجل بكيفية دقيقة ، القصاصات الصغيرة تساعدني جيدا .

احمل في جيوبي الكثير منها وفي المساء ابيضها . واسجل المحتوى في قصاصات مضاعفة .

أعمل من اجل المستقبل .

اليوم اذن وصلت متأخرا ، قطرات خضراء تخترق مساحة الزجاج من فوق الى اسفل وعلى المساحة انعكاس الاشجار التي تنعش الساحة . يوم عمل ليس كباقي الايام .

اطيل النظر مدققا في البخار المكثف وقد اخضر تحت الانعكاس كانه رغوة معتمة تحيط بكومة من الطين . افضل ذلك . تصور مسبق لمنعرجات . اتضايق لفكرة الحنين . امي تنقصني ، ادين لها بكل شيء .. النظام والصرامة وفجع الايام المطرة ، ومهمة اعادة الخلق عند الرجل والمرايا . افضل ان افكر في هذا بدلا من لقاء هذا الصباح .

لقد قررت امي ذات مرة : طفل وبنت وتم ذلك بعد الزواج بثلاث سنوات . كان افضل لو احترمت اجدادها . الاب كان يسعل . وكانت تكرر له ان الامتناع هو الشفاء الوحيد . كانت صارمة حتى غدت اضحوكة العائلة والجيران لكنها صمدت . ورثت هذا التطور وتخصصت في اعادة انتاج الفئران . ارفض التفكير حول ما رايته صباح هذا اليوم . كان هنا .. فوق الاعشاب القليلة في البستان ، كان على اهبة الاستعداد للمصارعة ، قرونه متداخلة : تظاهرت باني لم ار شيئا . وعندما جريت نحو المحطة كانت حافلتي المعتادة قد اقلعت . بدأ الجميع يستفزونني وتبادل اطفال المدرسة بعض الوشوشات حولي ، حتى انني سمعت كلمة منحطة كتبتها بسرعة في ورقة . لا اريد ان اخطىء ، لن اتهمهم بانهم تلفظوا بكلمة منحطة اخرى لان كل كلماتهم تتشابه ، ولديها كلها بناء صوتي محددة واساسه دائما حرف « ذ » ولكي لا اضيع في هذه التيه سجلت اذن ـ ما سمعت . وذعر كل الاطفال لما اخرجت ورقة حجمها ٢ × ٢ سم وشرعت بقلمي اكتب عليها ! هربوا . انني ـ في نظرهم ـ ضائع الحالة لانني عازب مسن . امهاتهم يدفعنهم للعنف نحوي . هذا ليتهمنني بمحاولة اعدام العنصر البشري . في الواقع ، لا اهتم الا بالفئران . وفي انتظار وقت غير محدد ، ستبقى مهمتي قتل الفئران . صحيح انني لا احب الصبيان : ولكن هذه حكاية اخرى تماما . ابي كان يسعل .. سمعته دائما يسعل . امي كانت تقول له اذا كنت تريد اطفالا اخرين فانك تموت بسبب الرئتين . لم يلح كثيرا. كانت تقرر بجد وحزم .. طفل ثم بنت . ويتم ذلك . الامطار تهطل دائما . امي كانت تقول ان الحنين هو انشغال النساء والمسلولين . الحق معها . لهذا فأنا اشمئز من الحنين ومن المرايا والمطر . ولكني احب البخار وقطرات المطر فوقه ، انها ترسم منعرجات تشبه الخط المتبع لدى الفئران الذي وصفه ابو عثمان عمرو بن بحر (١٦٦ ـ ٢٥٢هـ) في كتابه الحيوان . هذا لان الفار لا يجري ، يتعرج ولا يعرف الخط المستقيم . يسير دائما في النواء والا اصبحت لا اهتم بقطرات المطر التي تقرع الزجاج ، كلما تعلق الامر بالفئران وجدت نفسي مسحورا .. اركز كل انتباهي .. واسجل على ورقة صغيرة هذا التشابه بين طريقة الفئران والتواء قطرات المطر على هذه المساحة المصقولة الامطار لازالت تتهاطل .. سبع دقائق يجب تعويضها .. الهاتف بدا يرن . في الصيف ، أكثر من هذا : نقرات الالة الكاتبة . الخطوات الاولى للمتلمسين الاوائل سائق الحافلة . الخ نعم ، انه يوم حقيقي .

البطاقة رقم ٢.١٢ عند الفار المذنب (راتوس نور فيجيكوس) نجد الفضولية والميل الى حفظ كل الطرق الممكنة والمتخيلة في مساحة غير محدودة ـ مثال الطريق

الذي يؤدي به الى جحره ـ تلك هي المميزات الاساسية عنده ، نجد عنده كذلك القدرة المثالية على استعمال الطرق المشتركة غيرالمشار اليهبعلامات فيمنهج المنعرجات، يبدأ الفأر دائما بايجاد نوع من كشف هندسي شامل ، ثم يلغي كل الطرق الجزئية ولكن اذا ما غيرنا الظروف الاولية بتغير الاماكن المستحوذة على المأكولات فاننا نجد الفأر لا ينسى ما حفظه في ذاكرته . انه يعثر بسرعة على كل ما كان يحدسه بطريقة خفية وكأنه تعلم ذلك عن طريق تمرن وشرح . اكتشفت كل شيء . يجب معرفة العدو . هذه ابسط مبادىء الاستراتيجية والتكتيك .. دون هذا يكون الحصار التام . الفئران لديها طريقة خاصة بها للاحاطة بالاشياء . المتعرج حصار متتال . هذا يرجع الى رمزية غنية ذات تاريخ رائع . سيلاس هسلام ، احد مهندسي القرن خصص له كتابا ضخما « التاريخ العام للمنعرجات » . اكرر هذا للموظفين . لا يفهمون ، بل يضحكون .. امي كانت تقول الجمل لا يرى حدبته . هم كذلك . ليس لديهم حدبات، ولكنهم اكثر من الجمال ، يزعجونني دائما ، خاصة في الساعات المتأخرة عندما تكون الاضواء في الخارج اكثر مرونة من العادة . لا استقبل الا المنفعلين اكثر من الزائرين . اصحاب الحلويات ذوي الاكياس المأكولة من طرف الفئران . الامهات اللائي يكسبن ابناء ممزقين الخ . مطلوب مني ان انهي ـ دائما ـ تقريرا منذ ان قررت السلطات المحلية الشروع في حملة جهوية للنظافة . ولكن لا يمكن ان تطبع البطاقات بالعدد الهائل ٥٠٠٠٠٠٠ فار ! يجب ان يبقى سرا . في هذه الظروف حاولوا حراق سجلي ، ولحسن الحظ كان اثنان ، الوقت يكون نديا في الايام المطرة . اعلم ان في الخارج يوجد الوحل والجليد . هنا ، كل شيء واضح . كل الذين يسمح لهم بالدخول الى مكتبي مرغمون على مسح ارجلهم على بساط من الياف البلاستيك وحتى في ايام القيظ . وهكذا تسود لنظافة . احيانا اعود ـ بغتة ـ بعد غلق المكاتب وحين تشرع العاملات في التنظيف ، اعطى لهن بعض التوجيهات .. ه ندائما في حاجة الى ذلك ! اما داخل نفسي فانا معقم اكثر ، خاصة بعد ان الغيت اللحم . ثمنه مرتفع قبل كل شيء . ففي الداخل اذن : حديد .. سكوت .. وتراجع . والرمادي ، هذا اللون المحايد بامتياز يسيطر . اني متوهج ووحيد . تغمرني سعادة كبيرة . هذا نادر . كل التقدم الذي احصله في ابادتي للفئران غير مجد . السكان يتكاثرون بجنون والنزوح الريفي يهدم كل شيء . المساحة الحياتية تتقلص حول الناس والهياكل تتوقف . القاذورات تتزايد حسب تطور هندسي .. الفئران تساهم فيها اكثر . علمت ان المخازن اصبحت خطيرة والعمال لا يدخلونها خوفا من لدغ الفئران . ولكني ابقى متصلبا . لا اثر للعرق علي ، صيفا وشتاء . ورثت هذا عن امي . كانت حساسة وحركاتها نقية لحد انها تجعل الظل حولها واضحا براقا . بكلمة وجيزة ، كانت وضاءة . بصيرة ، كانت تجعل حدودا لنفسها مع والدي ، والا بلغ عددنا ـ في الوقت ضلوا ـ عشره او عشرين . متصلبا كنت من الداخل وانيقا من الخارج . كل شيء يلمع في مكتبي حيث احتفظ باحصائيات كانت حقا اسرار دولة . لهذا احب الكلمات القصيرة والشاي بالنعناع ـ حاليا ، اشتغل بخمس فرق لابادة الفئران واحتاج الى عشرة اضعاف كي استجيب لحاجيات المدينة التي أراها تتراوح ـ بمستويات مختلفة ـ بين البحر والتلال .

هي تجهل الضرر الذي تشكو منه .. ولقد قيل لي أن لا اكرره . العقوبات مشددة في هذا الموضوع اعرف كيف احتفظ بالاسرار . ولكن الامر خطير حسب هذا « الديتم » الميناء رسم ازرق مملوء بعتاد البناء والدفاعات . لم اره ولم اضع رجلي ـ يوما ـ هناك . يكفي ان اتصور ـ انه يحاصر المدينة المجابهة من الجهة الاخرى بمرتفعات صلصالية . ولكنه يبقى نقطة سوداء على خطط هذا الخراب .. منطقة مرعبة .

رغم هذا ، لو لم يكن الميناء لكنت غادرت المدينة ـ منذ زمان ـ لاقطن مع اختي في البادية .. ليس لها اولاد . خمس فرق لا تكفي ، ولكن التنظيم العلمي الذي فرضته في كامل قطاع العمل يسمح لي ان استجيب للحالات المستعجلة ، التدخل في المستشفيات ، الاماكن العمومية . الخ . ولكون المدينة تمتد من الشرق الى الغرب فاننا لا نتحكم في الضواحي . الحل وحيد : اللامركزيه . وهذا ايضا ، السلطات المحلية تعلن رفضها لم افهم السبب رغم قراءتي الدائمة لجرائد الصباح وجرائد المساء . احاول ان التحم بالحقائق السياسية والاجتماعية للمدينة التي احميها من وحشية الفئران . لكن لا يجوز الافراط ، الناس لا يعرفون ماذا يريدون . ينسون انه خلال المجاعات تصبح كثرة الفئران مفيدة . التاريخ مسؤول عن هذه الكوارث والفئران لعبت دورا مهما . لقد كانت دائما الى جانب الرجل ، وهجرات الفئران كانت دائما موازية لهجراته . ولولا الفتوحات (المعارك) ، الحروب ، الزلازل والهجرات لما تركت الفئران بلادها الاصلية (بيرمانيا) . يكفي أن نأخذ خارطة الغزوات لنسطر بدقة الخط الذي اتبعته . مهما كررت للموظفين فانهم لا يسمعونني . يقولون انها سياسية وانهم لا يفهمون . وكاني ـ انا ـ اهتم بالسياسة ، لا ، اطلاقا . الخطب تجمدني . عندما يحدث ان اقرا خطابا مطولا يتضح لي ان السياسيين رجال معزولون . مثلي انا ارى انهم لطفاء ، الوقت كاف لاكتشاف الفرق الفاصل بيننا . اطالب بعزلتي . هم ، يريدون ان يفلتوا الدليل : الخطب ـ الضخمة والتجمعات ! خاصة عندما يرفضون ، عندئذ اشفق عليهم ، على كل ، لا يهمونني



ليس لدي الوقت . الفئران لا تؤذينني بالتوقف . لست ادري اين قرات ان الفئران في احدى المدن الكبيرة تستهلك خمسمائة طن من المواد الغذائية في اليوم الواحد ؟ اكون قد سجنت ذلك في ورقة صغيرة ونقلته الى بطاقة في ركن : الخسائر الاقتصادية . المراقبة سهلة . السجل منتظم . كتاباتي لا تبقى اكثر من اربع وعشرين ساعة في جيوبي . اتيه احيانا ولكن سرعان ما اسوي الوضع ، الوضوح الضروري . يجب الاعتراف بان الامر ليس هينا مع عدد الجيوب التي املكها . عشرون على الاقل ، صيفا وشتاء بالاضافة الى جيب سري اغيره حسب تغير طبائع البشر . من يدري . الحذر الشيء الوحيد الذي ورثته عن والدي مع هشاشة الرئتين . هو جيب اضطراباتي الخاصة . احتويها ولكنها تفيض خاصة في الخريف . في هذا الفصل ، الضوء يملا دماغي . يفتت شراييني . اصبح مساميا ، غنائيا

نوعا ما ، اشطب كثيرا في وريقاتي حتى تصبح غير مقروءة وليكن ، واذا ما اضعت احداها فلن يفهم احد ما كتب عليها . هيروغليفيا لا توصف . مصطلح خرافي . مكان للتيه والدوران .. وما عدا هذا فان لدي خطأ متزنا حتى الكاتبة تقراه بسهولة . لا اريد ان استطرد في هذا الموضوع . هذا ضعفي . الاضطراب . لكن فصلا واحدا فقط على اربعة . احدده بصراحة واكافحه بجد . هو المرض الوحيد الذي يضطرني للفحص . اكسب ادوية اخفف بها من ذبولي وفتوري في الخريف . لا احد يعرف هذا ما دام الجيب السرى موجودا واغير مكانه كل يوم .

الافق البرتقالي تنتشر دائرته . المطر يسقط دائما وراء الزجاج ، الليل يخيم ويمتد على كل المساحة . ها هي ذي جملة يجب اخفاؤها في الجيب السري الذي لا اجده احيانا لشدة مكري ودهائي وقوتي الابداعية في فن المراوغة والتغطية . ولكن هذه لعبة تستهويني واقضي فيها ساعات عندما لا اجد كتابا جديدا ، او نتاجا جديدا اقراه حول الفئران . على كل ، الارق يعوض الاحلام ولا تظهر آثاره عند الصباح لما اكون في مكتبتي . الموظفون ينتظرون الفرصة لينتهزوها ،

ولهذا اتجنب الاحلام . في الليل اقرا ، اراجع ، احسب بعض المعدلات الاحصائية ، اكل شيئا من الحمص ، افكر في حياة الفئران العجيبة وكل الهموم التي تسببها لي ، في البداية : انام ساعة واحدة لكي استرجع طاقتي .

عند الفجر ، احضر خليط السموم حينما تغوص الفئران التي اربيها داخل القبو ـ في نوم عميق . اعرفها جيدا. تترك دائما واحدا ليعطي الاشارة للاخرين كلما اقترب شخص منها . أحسن التصرف ، اعرف بسيكولوجياتها . كمياتي مشهورة لدى كل الاختصاصيين براسلوني من كل انحاء العالم التماسا وطلبا لمعلومات حول طريقة معاملتي . ولكني ابقى جامدا. ولكوني لا املك الا خمس فرق فيجب أن اطور معرفتي وفني في مزج العقاقير . هذا يخدم هدنة المدينة ويشارك في ازدهارها الاقتصادي ولكني لا اهتم بالخطب حتى لا اتهم بمحاولة تسييس ظاهرة « زولوجية » . فباستثناء اضطرابي وقلقي ، ليس لدي ما اخبيء . عند منتصف النهار لا اخرج للغداء . افضل البقاء في المختبر مدة ساعات واتفرج على المنعرجات التي تجري داخلها الفئران ، ونصف زخرفات غريبة تظهر الهواء عموديا ! عند هذا احس بالندم . اتأسف للحرب التي اشنها ضد هذه الحيوانات الصغيرة . احيانا احبذ ان يكون التعايش سلميا او على الاقل تكون هدنة لوقت معلوم ، ولكن هناك من يراقبني . لا استطيع القيام بشيء يعوق المهمة التي انا بصدد انجازها . انا مكلف بانجاز مخطط لابادة اكبر عدد ممكن من الحيوانات ، ابحث عن الكيميائيات المخدرة الجديدة والعلامات « البارزة » وفي نفس الوقت ابقى متمسكا بوقفة منتصف النهار . ابقى لاتفرج عليها وهي تتعاطى هذه اللعبة البريئة . والامهات ترضع الصغار بصبر لمدة ثمانية عشرة يوما وبحنان لا تملكه المراة الوحيدة الابن ـ فارة تلتقي خمسة عشر فارا مرة واحدة ! الوان كامدة . الكلمات تخدش راسي . نعومة الوبر الصوفي تشبه الحرير .

تسكنني هذه الحيوانات لحد انني اضع لها اللعب المختلفة بالاسلاك الحديدية . تتأمل بعيون خزفية نشاط صغارها . هنا ايضا يجتاحني القلق والاضطراب . ليس من حقي ان اتساهل . اعترف ان حياتي سوف تفقد معناها لولا وجود هذا الصنف . انني ـ اذن ـ اتحمل لوحدي هذا الضيق يجب كتابة هذه الجملة التي تبدو بسيطة في ورقة صغيرة ووضعها في الجيب الواحد والعشرين . المطر يهطل دائما . الفريق رقم ١ ـ المكلف بحماية انابيب الغاز الموجودة تحت المدينة والناقلة للغاز الطبيعي المصفى الى جهات اخرى ـ لم يدخل بعد . يعمل هذا الفريق بشراسة ضد الاف الفئران المدربة (راتوس نورفيجيكوس) والفئران الصغيرة (ميس ميسكيليس) التي تدافع عن نفسها وتعض بعنف عند المناسبة . هذه الانابيب هي التي تشغلني بصورة خاصة .. ثقب بسيط يؤدي الى الهلكة ، المدينة سوف تضيق بسبب ثروتها الاكثر قابلية للتحويل .

باستثناء انتظار الفريق رقم ١ ، فان النهار مر في احسن ما يكون ـ لم افكر ـ ولو دقيقه ـ في هذا الصباح ـ بمجرد ما استرجع ذلك لمدة ثانية واحدة ينقبض قلبي . وكيف الكلام عن رئتين من حرير ورثتهما عن والدي . عمل مكثف . الوقت يمر بسرعة لحسن الحظ ، امامي كل الليل لاتم قراءاتي وابحاثي . هموم كثيرة تشغلني . ليس هذا الذي يمنعني من النوم . امي كانت صارمة . لم اتغير منذ ذلك الوقت . جعلت من الحذر مبدأ في الحياة .. انا وحدي المتيقظ . كل ما هو حيوي في المدينة يوجد تحت مسؤوليتي .. الميناء ، الانابيب الناقلة ، السيل المطمورة . خزانات الماء واسس البنايات . لا نتصور ان المسؤول عن ابادة الفئران يحمل كل هذا الثقل . هذه حقيقة . رغم ضعف الميزانية المعطاة الي سنويا . مع التضخم ؛ اسعار المواد الكيميائية ترتفع بسرعة مذهلة . ولكني اثبت مهارتي . احيانا اعمد الى اختزان بعض الكميات الاحتياطية خوفا من غزو جماعي ـ في سنة جفاف ـ للجرذان التي تستهلك كميات هائلة من الماء . هذا عكس الفئران الصغيرة التي تصبر اكثر من جمالنا . المطر يسقط دائما ولون الزجاج يتبنفسج ، والسماء تملؤها الطيور ورائحة الحبق . في اعماقي ، انا مطمئن . هذا نهار طوي كمنديل متسخ . أخطاء الكاتبة الاملائية . تأخر الفريق رقم ١ . نقرات الالة الكاتبة ، تأخري الشخصي مدة سبع دقائق، مقابلة هذا الصباح . سائق الحافلة المتشكي من غلاء المعيشة ، الزيادة لفئران المخبر ، التقرير حول حملة منتظرة للنظافة . كل هذه الاحداث تملا نهارا . حياة . فراغ . كلمة لا جدوى منها ، يجب ان تمنحني ، او تحفظ في الجيب الواحد والعشرين لكي لا يعلم احد ماذا احس في الواقع . شيء واحد يجب ان يبرز شخصيتي وهو حقي وواجبي الاجتماعي : رئيس مكتب ابادة فئران المدينة . ليس شيئا عاديا . النوافذ تأخذ لون الباذنجان . الزائرون الاخرون لديهم أصوات معكوسة . تصل الى مكتبي كأنها مبللة بالمطر الذي استمر في حفر خطوط عريضة على الزجاج حيث العتامة تتراكم وتعطي صورا خاطئا للتمطط . ربما يكون ذلك بسبب البخار ؟ لهائي مركز على المرأة . امتداد واسع لتشعبات متفرعة . منعرجات اخرى بلورية . مع الليل الذي انسدل تماما وقبل ان اضيء ، احسست اني لا ارى محيطا ولا اطرافا . ولكن اي جهد يمكن بواسطته تخطي الفراغ الذي يلف كلماتي . لم يبق الا تسجيلها قبل ان ادخل المنزل بشعور انهاء المهمة . لا اتوهم . شراييني معقودة وكأنها ملتحمة بالقوس الذي بهرتني زرقته . قلق آخر يجب تحمله . ان لا اترك شيئا على المكتب . واتأكد ان كل الوريقات الصغيرة موجودة في مختلف الجيوب . لست شخصا عاديا لكي اترك اسراري تتناثر ورائي . الليل انسدل . يلفح خدودي . لحيتي تبدو اقل خشونة .

رأي

عبد الفتاح قلعجي

مسرحية المفتاح
بين التراث والمعاصرة

في ايار ١٩٧٩ قدم المسرح العراقي ـ الفرقة القومية ـ مسرحية جلجامش ضمن عروض مهرجان دمشق المسرحي الثامن ، وكانت دمشق قد شهدت من قبل عرض مسرحية ابي الطيب المتنبي . وقد اثيرت في ندوة المهرجان المذكور آنذاك مسألة الاستفادة من التراث القومي ، وطريقة تناول هذا التراث في المسرح ، وخلال دراساتي النقدية لعروض المهرجان اشرت في مقالتي عن جلجامش ان العودة الى التراث الابعد لا يشكل خروجا عن الدائرة القومية ما دام العمل يقع ضمن منظور نحاول فيه تلمس الجذور البعيدة للشخصية العربية المعاصرة ، وان العودة الى هذا التراث يجب ان تتجاوز التوثيقية بسعي من المؤلف او المخرج للوصول الى قراءة جديدة معاصرة انسانية او اجتماعية او سياسية للرقم او الحدث التراثي .

وخلال هذا الموسم المسرحي ١٩٨٠ قدمت فرقة المسرح القومي السوري بنجاح كبير مسرحية المفتاح



تاليف يوسف العاني واخراج اسعد فضة .

والمسرحية منشورة في العدد ٧ ـ ٨ عام ١٩٧٩ من مجلة الحياة المسرحية .

وبتقديم هذا النص نجد انفسنا مرة اخرى امام قضية اساسية هي التراث والمعاصرة وعلاقة ذلك بالمسرح العربي .

ولابد من الاشارة الى ان المسرح العراقي مهتم بالعودة الى الجوانب المضيئة من التراث باجناسه المختلفة:

١ ـ الاسطوري
٢ ـ التاريخي
٣ ـ الادبـــي
٤ ـ الشـــعبي

وهو في سبيل الحفاظ على الق الحدث التراثـي يكتفي غالبا بجانب التوثيق ، ربما ايمانا منه ايضا بأن ذلك اكثر فائدة في تكوين الانسان العربي الجديد .

لاشك ان الكاتب المسرحي الذي يتناول التــراث سواء اكان شعبيا ام تاريخيا سيجد نفسه امام ثلاثـة مسارات :

١ ـ المسار التوثيقي .
٢ ـ المسار الذي يجمع بين التوثيق والدلالة .
٣ ـ المسار الذي يتخلص من اسر الحدث التراثي الــى حرية الخلق ومعالجة الواقع .

وفي التوثيقية : لا نخرج عن دائرة الزمن الاسطوري، او التاريخي .

وفي المسار الثاني : تخالط الزمـن الاسطوري ـ التاريخي اشراقات الزمن الواقع .

وفي المسار الثالث : نعيش في اطار الزمن الواقع مع اشراقات من الزمن الاسطوري ـ التاريخي وعندمـا يتناول الكاتب حدثا تاريخيا او اسطوريا فانه يجد بين يديه لبنات يمكن ان يستفيد منها في البناء ، وتكـون حدود الاشياء اكثر وضوحا .

لكنه عندما يتناول لوحة شعبية او اغنية شعبية فانه قد لايجد بين يديه ما يطمع فيه . الا ان التــراث الشعبي عامة يشكل معينا ثرا لظواهر مسرحية يمكـن ان يعود اليها الكاتب فيعيد تركيبها من خلال رؤية جديدة تجمع ما بين الجذور التراثية والمعاصرة ، فيحقق بذلك شرطا من شروط العرض الشعبي .

وقد تناول كتاب مسرحيون احداثا وشخصيـات معروفة في الادب الشعبي والديني ، من حكايات وسير ، فأعادوا بناءها من جديد منهم : الفرد فرج في مسرحيـة « الزير سالم » وسعد الله ونوس في مسرحية « الملـك هو الملك » وتوفيق الحكيم في مسرحية اهل الكهـف ، وذلك ما فعلتـه انا ايضـا في مسرحيتين : « صناعـة الاعداد » و « هبوط تيمورلنك » .

وفي العـودة الى الميثيولوجيـــا الخاصـة بنا ـ ميثيولوجيا المنطقة ـ اصالة وعودة الى الذات ، وانفلات من أسر الميثيولوجيا اليونانية خاصة ، والتي هي غريبة عنا ، اضف الى ذلـك الفارق الــذي يترك اثـره بين ميثيولوجيا بكر لم يكد الادب يتناولها بعد ، واخـــرى استهلكت .

اذا كان توفيق الحكيم قد حدثنا عــن الشاديـة المصرية « يا طالع الشجرة » فجعلها عنوانا لاحد اعماله المسرحية من غير ان يبني مسرحيته على ما في الشادية من صور واحداث ، فان الكاتب المسرحي يوسف العاني في عملية التركيب اصر على تتبع احداث الشادية العراقية:

يا خشيبة نودي نودي
وديني على جـــدودي

وسأقتصر في هذا المقال على دراسة نص المسرحية فقط ـ لقد غلب على المسرحية نتيجة لهذا التتبع البناء المشهدي «اللوحوي» القائم على مونتاج فكرى + سالوفي « حكوي » . اما الراوي فيقوم باستمرار برد الفعل في المسرحية الى نص الشادية .

ومثل هذه الحكايات التي يؤديها الاولاد اثناء لعبهم في ايقاع غنائي معين يعرف لدينا باسم الشاديات ، وتلفظ احيانا باسم « الشديات » ، وقد اشرت الــى بعض نصوصها في بحثي المنشور في مجلة الحيـاة المسرحيـة العدد العاشر بعنوان « المسرح الطبيعي » ، وقد اهتـم العلامة خير الدين الاسدي بذكرها في كتابه « مـوسـوعة حلب المقارنة » .

ولكن الى اي حد يمكن للكاتب ان يحول الشادية التي تقوم على عبث لفظي الى مسرحية منطقية بفكريتها وشكليتها من غير ان يخرج عن مسار الحدث او الصورة؟ بل ان الكاتب لينعطف بين المشهد والآخر ليؤكد لفظية الشادية في البنيان المسرحي .

لا شك ان ذلك يعتبر مغامرة غير مأمونة لاسباب فنية عديدة ، لكن يوسف العاني خاض هذه المغامرة في مسرحية « المفتاح » ونجح فيها الى حد مقبول بفضل عوامل عديدة منها :

١ ـ المزج بين الشكلين الروائي والطليعي في العمل
٢ ـ الحوار الحي .
٣ ـ المباشـرة التعليمية حينـا ، واثقال قصـة الشاديـة وامتـدادات احداثهـا بالدلالات والرموز والاغاني الشعبية حينا آخر .

٤ ـ خلق جو احتفالي يجمع بين طقسية الماضي غير المحدد والذي يقترب من الاسطوري وبين معرفية الواقع المعاصر .

لكن ذلك افقد العمل وحدة المنهج ، ولست اجد في هذا الفقدان ما يؤسف له ، فقد استعاض العاني عنه بمنهج تكاملي ينبع من طبيعة سير الحدث في الشادية: قبل ان نلخص احداث المسرحية نورد نص الشادية:

يا خشيبة نودي نودي
وديني على جـدودي
جدودي بطارف عـكا
يعطوني ثـوب وكعكـة
والكعكـة ويـن اضمها
اضمهـا بصنيديكـي
صنيديكي يريد المفتاح
والمفتاح عند الحـداد
والحداد يريـد فلوس
والفلوس عند العروس
والعروس بالحمـام
والحمـام يريد قنديل
والقنديل واكـع بالبير
والبـير يريـد حبـل
والحبل بقـرون الثور
والثور يريـد حشيش
والحشيش بالبسـتان
والبستان يريـد مطـر
والمطـر عند اللـــه
لا الــه الا اللـــه
لا الــه الا اللـــه

تروى حكايـة المسرحيـة ان حيرة وحيران ونوار يقومون برحلة طويلة عبر درب الشادية المعروفة ، ليس بحثا عن الذات كما يرى الزميل رياض عصمت وانما بحثا عن الخروج من حالة عقم الى حالة خصب ، وهي بذلك تتوافق مع مسرحية « يا طالـع الشـجرة » مع بعض المفارقات :

- الزوجة « حيرة » تريد طفلا ، وتتجسد ارادتها في فعل يتمثل في البحث عبر الحدث الشعبي .
- الزوجة في « يا طالع الشجرة » تريد طفلا وتتجسد ارادتها في وهم يتمثل في انها حملت واسقطت ذات يوم ، فهي تعيش حالة عقم .
- الزوج « حيران » لا يريد طفلا الا اذا توفرت لـه ضمانات العيش ، وتوفيرا لهذه الضمانات يقوم برحلة الى ارض الجدود ، اي انه يقوم بفعل لسنا بصدد مناقشة جدواه .
- الزوج في « يا طالع الشجرة » لا يربطه بالواقع الا سحلية وشجرة ، وهو يعيش حالة عقم ، وشعورا عميقا بالسأم ورتابة الحياة ولا يقوم بأي فعل . وذلك هو الفارق بين واقعية العاني في المفتاح وعبثية الحكيم في يا طالع الشجرة .
- « نوار » هو الواقع بصرامة ، وهو يرافق الزوجين في رحلتهما غير مؤمن بجدوى الحديث الشعبي في الحل .

(نوار : انا لا اصدق الحكاية ولا اجد فائدة منها ، فلماذا اذهب معكما) لكن وجود نوار ضروري لينشـر باستمرار جزئيـات الواقع السياسـي والاجتماعي المعاصر فهو يمثل واقعا عاما يتجـاوز حدث المسرحية .

- « المفتش » في ياطالع الشجرة لا يمثل غير واقـع خاص بحدث المسرحية فحسب .

في احداث المفتاح نجد حيران وحيرة ونوار يقابلون الجدود الذين يعطونهم للطفل القـادم ، ثيابا وكعكـة ضمانات عيش مستقبلية ، ويطلبون منهم ان يحفظوها في الصندوق والا يفتح الصندوق الا عندما يأتي الطفل، لكن الصندوق يحتاج الى مفتاح ، ومن اجل المفتاح تبدأ رحلة عجيبة لا معقولية الى البئر والبستان والقصر ، وتظهر العقبات ، فالاميرة في الحمام ، والحمام في حاجة الى قنديل ، والقنديل واقع في البئر ، والبئر في حاجة الى حبل ، والحبل عند الثور ، والثور يريد حشيشا، والحشيش في البستان ، والبستان في حاجة الى مطر ، والمطر عند الله .

محور الاحداث اذن تحدده الفاظ الشادية فهـو لا يخرج عما يلي :

(الجدود ـ الثوب والكعكة ـ الصندوق والمفتاح ـ الحداد والفلوس ـ العروس والحمـام ـ القنديـل والبئر ـ الحبل والثور ـ الحشيش ـ المطر) .

وبحيلة فكرية ماهرة يحاول المؤلف ان يجمع بين هذا الشتات اللفظي ، فالحدث يصنعه هذا العبث اللفظي والتخيلي . لكن اضافة هامة يضعها المؤلف تكون المرتكز في ابتناء صراع طبقي في المسرحية ، هي : ان العروس في السالوفة مجرد عروس ، اما في المسرحية فهي اميرة بورجوازية تسكن القصر .

يبـدو ان الحدث يصنعه هـذا العبث ، وثمـة

استتباع قد لا يؤدي الى نهاية في الشادية ، خاصة وان الكثير من الشاديات لا يضبط نهايتها ضابط فهي تستمر او تكرر باستمرار عبث الاطفال ولعبهم ووقوعهم في أسر الايقاع الغنائي . لكن الكاتب استطاع ان ينهي الشادية لصالح ما يريد ان يقول ، فقدم لنا لوحات غنية تفضح الاستغلال والظلم والاستعمار ، فالقصر يمتلك الفلوس، والفلاح تنهب ثيرانه عصابة جاءت مع الزوبعة ـ يعني الصهاينة ـ والحداد يطرد من الدكان لانه غير قادر على دفع الايجار .

تتوافر في النص مكونات الاسطورة الشعبية : فالجدود عددهم سبعة . وللعدد سبعة ومضاعفاته قدسية خاصة تقر في النفوس ، فعدد الايام سبعة ، وسني الشدة والرخاء سبعة كما جاء في حلم فرعون عن البقرات ، وهناك سبع سماوات وسبع ارضين ، ولجهنم سبعة ابواب ، ويهوى المذنب فيها سبعين خريفا ، وللجنة سبعة ابواب ، ويقول المثل الشعبي : « فلان مأصل من سبع جدود » .

كما تتوفر في النص ايضا مكونات اللامعقولية ، فالبئر يتكلم ، والبستان يتكلم ، والزوجة تحس فجأة بالحبل في البستان اذ ينهمر المطر .

كما تتوفر فيه مكونات الغنائية الشعبية من خلال الشاديات الاخرى المنثورة في النص والتي توفر له الجو الاحتفالي :

مطر مطر عاصي طول شعر راسي
راسي بالمكينة ياكل حبة وتينة

او :

طلعت الشميسة
على قبر عيشة
عيشة بنت الباشا
تلعب بالخرخاشة

والكثير من هذه الشاديات ـ مع بعض التباين في اللهجة وبعض الالفاظ ـ يشكل تراثا واحدا للمنطقة ما بين النيل والفرات ، وقد وجدت بعضها يغنى في تونس والجزائر .

لكن جميع الشاديات تقوم اصلا على استجرار لفظي تفرضه عبثية طفولية ، واكثر ما يكون واضحا لدى الطفل هو الصورة والايقاع ، اما المعنى فيبقى في حالة غموض واضطراب . واعتماد وثائقية الحدث في الحكاية ، يعني ان ثمة قسرا في صنع الحدث المسرحي وامتلاكه لصالح الاستتباع اللفظي .

والعاني يركب المسار الثاني الذي يعتمد التوثيق والدلالة ، ولهذا يبدو الزمن المسرحي في النص كما يلي :

١ ـ الزمن الاسطوري وهو زمن الحكاية الشعبية غير المحدد .

٢ ـ الزمن الواقع ، او « الآن » المشرق في اسقاطات الحكاية الشعبية على الواقع الاجتماعي والسياسي.

لكن المؤلف استطاع ان يخرج بنا من شرك الجو الاسطوري ـ الشعبي وخدره ، ويبتعد بنا عن الايهام الى تغريب يترك أثره التنبيهي والتحريضي ، فهو يبني مسرحيته على دائرتين يتوزع عليهما الزمن والحدث والشخصيات .

وبين الدائرتين يقوم ربط ذودلالة باستمرار .

ومن اجل الوصول الى ربط مستمر بين الدائرتين وتحقيق توازن مقبول تتكاثف لديه الرموز والاشارات ويعمد الى الطرح الحواري المباشر على لسان نوار الذي يتحدث عن الفيتنام وفلسطين والدول التي استقلت والاطفال الذين يموتون من سوء التغذية .

يبدأ الرمز بحكاية الرحلة الى الجدود الذين يعيشون في عكا ، واسم عكا رمز لنضال مستمر وصمود عبر التاريخ يبدأ من عهد الاسكندر فالصليبيين فنابليون فالصهاينة ، وفي العودة الى الجدود عودة الى الذات والى الشخصية العربية الاولى .

اما المفتاح الذي كان السبب في تناتج جميع العلاقات والاحداث فهو اكثر من ان يكون مفتاحا لصندوق .. انه مفتاح الخلاص ، والطريق الى الحل .. وهذا المفتاح يصنعه الحداد اخيرا وبلا ثمن ، اي ان مفتاح الخلاص هو في يد الطبقات العاملة الفقيرة . حتى الصندوق فهو يمثل ما في الحياة من نظم وقوانين من الممكنات المستقبلية تستطيع ان توفر للفرد ضمانات معيشية ، وعلى هذا فان الطفل يمثل الخروج من حالة عقم للوصول الى كثير من الخصب والفرح ، فهو الامل واستمراره ، ويتضح ذلك عندما تشعر حيرة ببوادر الحمل وهي في البستان في اللحظة التي ينهمر فيها المطر . ويبقى المطر رمزا للثورة، والايذان بولادة فصل جديد هو فصل الخصب والفرح والحرية .

تنتهي الشادية بمثالية :

والبستان يريد مطر
والمطر عند الله

لكن العاني استطاع ببراعة ان يحمل المطر رمزية تجعله يهطل من سماء الوعي الجماهيري ، وبذلك يؤكد العاني الواقعية في عملية التركيب المسرحي .

والبنية البريشتية للمسرحية غير قائمة في الشكل الروائي، والاغاني المبثوثة، والحكاية الشعبية فحسب، وانما في النضد الحواري، اذ ينتزعك المؤلف باستمرار من حالة الايهام وشرك الاجواء الشعبية في الحكاية الى المباشرة السياسية المعاصرة.

١ ـ اسر الحدث المتولد عن الاستتباع اللفظي في الحكاية.

٢ ـ طبيعة الهموم الاجتماعية والسياسية في الوطن العربي، وكثرتها، ومحاولة الكاتب الافضاء بها دفعة واحدة، بالاضافة الى هموم انسانية اخرى.

تقرأ النص فتحس بأنه نص يصلح للاطفال بسبب بنيته وما فيه من اغان شعبية طفولية، لكنك تقف امام عثرة الحوار، فهو يبدو في اغلب الاحيان اعلى مستوى من الاطفال، لكنه ـ وبكل تأكيد ـ نص للكبار ايضا.

في نهاية المسرحية يقول نوار: (انسوا الصندوق، اركضوا لتلحقوا بالذين غلبوكم لتحصلوا على المفتاح الحقيقي.. هيا) فهو يتكلم من نقطة تماس دائرة الواقع من دائرة الحكاية متجها وشخصيات المسرحية حيرة وحيران بالاضافة الى الجمهور المخاطب عبر دائرة الواقع باتجاه دائرة ثالثة تتولد منذ الزمن المسرحي هي دائرة المستقبل، والتي ستغدو ايضا دائرة الواقع في آنها انها دائرة الممكن.

لكن ثمة امرا

لقد اخذت الحكاية امتداد المسرحية كلها، فهل كانت وهما ومخدرا، هل كانت طريقا خاطئا؟ على الرغم من الجهد الكبير الذي صرفه الكاتب في شحن احداث الحكاية بطاقة كبيرة من الرمزية والدلالية ليردنا باستمرار الى الواقع.

اتساءل: لم يكرهنا الكاتب على ارتداء ثوب فصله بنفسه لنا، ثم يقول: اخلعوه انه غير مناسب؟

امر آخر:

لو قيل هذا الكلام في مسرحية تستقي احداثها من سيرة الزير او عنترة او التغريبة.. لقلنا انه فعلا يريد ان ينقذنا من حالة خدر تفرضها علينا هذه السير الشعبية. اما ان يقال ذلك في شادية للاطفال ليست بذات خطر لانها مجرد عبث لفظي، والكاتب هو الذي احياها واعطاها كل هذه القيمة، فأمر غير مقبول، لهذا نقول: لا.. لن ننسى الحكاية بعد ان كانت «لا شيء» فجعلها المؤلف «شيئا» واوقرها في اذهاننا وافعمها بالدلالات.

لكنني لا أنكر ان عملية التغريب، ومجانبة الايهام متصلة على طول محور الاحداث في المسرحية، وقد وظفت لها شخصية مستقلة هي: نوار.

والنص برغم ماله وما عليه يحقق امرين هامين:

١ ـ العودة الى الذات الفردية من خلال احياء عالم الطفولة باغانيه وتصوراته وحكاياه.

٢ ـ العودة الى الذات الكلية من خلال المباشرة حينا وتحميل الاحداث والشخصيات بالدلالات والرموز حينا آخر.

وعلى درب العودتين يتنامى تكوين الانسان العربي الجديد بوعيه المتعمق، وحركته الفاعلة.

في الأدب الافريقي ومشكلاته

علي شلش

-١-

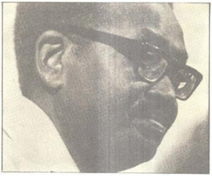
السيرة الذاتية في الأدب الافريقي

خارج مجال العربية

« لا يستطيع امرؤ ان يصف حياة امرىء مثلما يستطيع مع نفسه . ذلك ان حياته الحقيقية المخبوءة لا يعرفها سواه . ولكنه حين يفعل تراه [illegible] فيظهر نفســه كما يحب ان يراه الناس لا كما هو عليه مطلقا » .

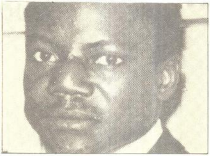
جان جاك روسو

ظاهرة جديرة بالتامل ان يولد الادب الافريقي في الانجليزية خارج مجال العربية جنوب الصحراء من رحم السيرة الذاتية ، بل ان يولد هذا الادب باسره في لغات اوربا الثلاث من رحم السيرة الذاتية ايضـا . فاقدم نص وصلنا مكتوبا حتى الآن هو سيرة ذاتية تحمل اطول عنوان ظهر على غلاف عمل ادبي حتى الآن بعد مسرحية الكاتب الالماني المعاصر بيتر فايس المعروفة بالاسم المختصر « مارا ـ صاد »[١] وهـذا العنوان









(١) عنوانها كاملا هو : اضطهاد واغتيال جان بول مرا كما عرضتها فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت اشراف السيد دي صاد .

هو : ((القصة الشيقة لحياة اولاودي اكويانو اوجوستافوس فاصا الافريقي . كتبها بقلمه عام ١٧٩٠)).

يروى فاصا في سيرته هذه قصة احد اولاد شيخ من شيوخ قبائل غرب افريقيا ، اختطف في الحادية عشرة من عمره من سيراليون او نيجيريا الشرقية ، ونقله احد تجار الرقيق على ظهر سفينة الى امريكا ، ومنها رحل الى بريطانيا حيث استقر في لندن بضع سنوات عمل خلالها خادما على ظهر سفينة بريطانية من عابرات المحيط ، وتمكن من خلال عمله هذا من رؤية كثير من بقاع الدنيا. ثم اعتنق المسيحية من خلال صداقته لمجموعة من المسيحيين في لندن .

وقد اهدى فاصا كتابه ـ كما جاء في مقدمته ـ الى ((اصدقاء الانسانية ، راجيا ان يظل اداة ـ بمقياسه الخاص ـ لعرض مظاهر القسوة العديدة التي تجري لاخواني السود)) . وفي مقدمة ثانية اهداه الى ((لوردات العالم الروحي والعالم الدنيوي ، وعموم برلمان بريطانيا العظمى)) ، ثم استطرد مخاطبا اعضاء مجلس العموم بقوله : ((اسمحوا لي ان اضع عند اقدامكم ، باسمى آيات الاحترام ، القصة الحقيقية التالية ، والمشروع الجوهري الذي من شانه ان يثير في اجتماعاتكم بشهر اغسطس احساسا بالعطف ... واني لمدرك انه ينبغي علي ان التمس عفوكم لتوجيهي لكم عملا خاليا تماما من المحاسن الادبية كانتاج لرجل افريقي من غير رجال الادب)) .

هذا الاسلوب الذي يجري على عادة ادباء القرن ١٨ في اهداء مؤلفاتهم وكتبهم الى اولياء النعمة او رجال القصر اسلوب يتسم بالوضوح ، كما يتسم بطابع التقرير والانشاء . ومن ثمة فالسيرة كلها تخلو من اية محاسن ادبية بالمعنى الحقيقي للكلمة كما اشار صاحبها بحق ، فلغتها الانجليزيةعادية لاجمال فيها. ولكن تبقىلهااهمية تاريخية ، من حيث انها اول نص ادبي مكتوب ، ومن حيث الدور الذي اسهمت به في حملة التشريع التي ثارت فيبريطانيا ضد الرقبعد سنوات من صدورهاعام ١٧٩٠ .

والحق ان السيرة الذاتية ليست نوعا ادبيا جديدا، فأصولها قديمة ، واقدم نماذجها يرجع الى القرن الخامس ، حين كتب القديس اوجسطين سيرته الذاتية وصور فيها ضياعه الروحي ووصوله الى بر الامان باعتناقه المسيحية . وقد تناول مانيز سبرير قضية السيرة الذاتية في مقال ذكي مركز ، بعنوان ((العالم المخبوء عند صاحب السيرة الذاتية)) ، وكان مما قاله :

((ان اهمية اليوميات والسير الذاتية في الادب المعاصر في تزايد مطرد . اذ يبدو انها تشبع حاجة الى المعرفة الفورية العاجلة لعالم مخبوء عن قصد . ويعتبر هذا العالم المخبوء خاصية من خواص فترات معينة من التاريخ تؤثر فيها الحروب والوان الاستبداد والثورات المضادة في حياة البشر بشكل مباشر ووثيق . وهكذا فان ادب الاعترافات و ((اني اشهد)) ليس ظاهرة جديدة برغم التأكيد الراهن على ذلك في قوائم الناشرين)) .

ويشير سبرير الى ان روسو لمس في عبارته السابقة المشكلة الاساسية التي تواجهنا في كافة الوان ادب الانا Egoliterature ان صحت التسمية ، وهي مشكلة الاخلاص والصدق ، الاخلاص في عرض الموضوع والصدق في التعبير عنه . ولسنا نملك في الحقيقة مقاييس محددة لقياس هذا الاخلاص والصدق ، ولسنا نملك الا حسن النية الذي نفترضه ونحن ندخل عالم السيرة الذاتية ، فاما ان نصدق ما يرويه صاحب السيرة اولا نصدقه ، ومع هذا كله يظل قول روسو عن صاحب السيرة وكيف انه يظهر نفسه كما يحب ان يراه الناس لاكما هو عليه مطلقا ، قولا صحيحا الى حد كبير .

غير اننا نميل ، برغم هذا كله ، الى الاعتقاد بأن الافريقيين الذين كتبوا سيرا ذاتية جنوب الصحراء حاولوا ان يظهروا انفسهم كما هم ، ولو ادى هذا احيانا الى الاعتراف بأشياء قد نعتبرها محرجة من قبيل ما فعله روسو نفسه في اعترافاته حين روى علاقاته بالنساء وانجابه لاطفال سفاح .

لقد ظهر العديد من السير الذاتية منذ ظهور سيرة فاصا السابقة . وساهم الساسة بجهود ملموسة في هذا المجال . فقد كتب نكروما سيرته الذاتية ومزجها بكفاح بلده من اجل الحرية سياقا وعنوانا على السواء ، فجاءت بعنوان ((غانا : سيرةذاتيه)) Ghana.an Autobigraphy

وسار كينيث كواندا على نهجه فكتب سيرته الذاتية بعنوان ((زامبيا ستكون حرة)) Zambia shall be Free وكذلك فعل توم مبوبا في سيرته الذاتية بعنوان ((الحرية وما بعدها)) Freedom and After وهكذا . وفي هذه السير الذاتية ذات الطابع السياسي نلتقي بأصحابها من خلال تجربتهم السياسية والنضالية ، لكننا لا نعدم التشويق وحسن العرض وطلاوة الاسلوب ، كما لانعدم التفاصيل الدقيقة في تجاربهم الذاتية في الحياة . فهذا مبوبا مثلا يروي في سيرته كيف نشأ في اسرة فقيرة لاب يشتغل عاملا في كينيا ويتقاضى جنيها في الشهر . ومع هذا كافح مبوبا وبدا حياته من اسفل السلم الاجتماعي وراح يرتقي فيه حتى وصل الى منصب مفتش صحة ، ثم انخرط في الحركة العمالية والنقابية في بلده ، وشدته الحركة الوطنية فساهم فيها بقسط كبير من جهوده ، الى ان اصبح وزيرا للعدل بعد ١٢عاما من عمله بالصحة. وهاهو يروي واقعة طريفة عن احتقار الاوربيين

المستوطنين للاهالي . يقول :

« ذات يوم من عام ١٩٥١ ... كنت اعمل بمفردي في قسم الاغذية بادارة الصحة ، واقوم باختبار عينات اللبن ... كنت مشغولا في المعمل ببعض الاختبارات حين دخلت سيدة اوربية وفي يدها زجاجة بها عينة من اللبن. نظرت حواليها لحظات ولم تنبس بكلمة . قلت : نعمت صباحا ياسيدتي . وما ان نطقت بالتحية حتى استدارت السيدة قائلة : أثمة احد هنا ؟ »

اما السيرة الذاتية التي يكتبها الادباء المتفرغون فلا تخلو بدورها من السياسة ، ولكنها تجعلها جزءا من الارضية التيتدور عليها تجربة الحياة ، بدلا من ان تكون كل الارضية كما هي الحال في سير الساسة والزعماء الذاتية .. ومن اوائل هذه السير سيرة الكاتب الجنوبي بيتر ابراهامز التي صدرت في بداية الخمسينات بعنوان « قل للحرية » Tell Freedom وفيها يروي ابراهامز قصة ٢٠ عاما من حياته التي بدات عام ١٩١٩، وهي فترة شهدت صراعا عنصريا حادا بين البيض والملونين والسود اصحاب البلاد الغرباء في وطنهم ، باسلوب صاحبها المتميز بالشاعرية والصفاء والبساطة.

ومن الجنوب كذلك تأتي سيرة مفاليلي الذاتية التي جعلهابعنوان«فيالشارع الثاني» Down second Avenue وقد صدرت عام ١٩٥٩ . وفيها يروي نشأته في بريتوريا حيث ولد ، ثم رحيله مع اخيه واخته الى الريف وهو في الخامسة ليعيش مع اخيه لابيه . وبقي ابوه وامه في المدينة يكدحان : الاب الساعي في مؤسسة لملابس الرجال الداخلية والام الخادم في احد البيوت . وفي الريف عاش مفاليلي ثماني سنوات بين الفقر والخوف وعمتيه البائستين وجدته التي تبدو مهمة كالقدر . ثم جاءت امه فأعادته مع شقيقه وشقيقته الى بريتوريا حيث تعرض لشظف العيش وبطالة ابيه وسكره وقسوته على امه ، الى ان دخل الاب السجن ودخلت الام المستشفى اثر تعدي الاب عليها بوحشية . وبعدها ازدادت وطأة الحياة عليه ولم يسلم من تسلط الشرطة برغم الذلة التي فرضت عليه ، وفظاظة العملاء الذين كان يدور عليهم بدراجته لتسليمهم الغسيل . ثم استطاعت امه ان تلحقه بالمدرسة الابتدائية وهو في الخامسة عشرة ، ومنها الى مدرسة القديس بطرس في جوهانسبرج التي روى عنها الكثير . وتخرج مفاليلي من ثانوية القديس بطرس هذه والتحق بكلية ادامز في ناتال ليتخرج مدرسا. لكنه لم يلبث في التدريس طويلا بسبب ميوله الوطنية، ففصل من عمله ومنع من العمل في اي مكان بالجمهورية، واضطر الى العمل ساعيا ، وكان قد تزوج في تلك الاثناء. ثم انتسب لجامعة جنوب افريقيا ونال الماجستير وعمل فترة في الصحافة لكنه لم يجد مفرا من الرحيل في النهاية — بعد ان ماتت امه وتقلصت اسباب الحياة في وجهه — فكان ان غادر جنوب افريقيا مع اسرته عام ١٩٥٧ الى نيجيريا .

في هذه السيرة الحافلة بالوان الكفاح والصراع والاحباط يتألق مفاليلي في لغته المنحوته بعناية، وجرأته في التعبير عما يعتبره البورجوازي خروجا على الذوق والاحتشام . بل انه يمزجها بالشكل الروائي ، حتى ليحار المرء في تصنيفها ، وحتى ليوشك ان يخلق نوعا ادبيا جديدا وسطا بين الرواية والسيرة هو ما اطلقنا عليه من قبل الرواية — السيرة .

ولا نملك مغادرة الجنوب في الحقيقة قبل ان نشير الى سيرتين ذاتيتين اخريين لاتقلان اهمية عما سبق . واولى هاتين السيرتين لالفرد هتشنصون بعنوان (الطريق الى غانا) The road to Ghana وقد صدرت عام ١٩٦٢ . وفيها يروي تجربته المريرة مع السلطات البيضاء وفراره من الجنوب باسم مستعار الى تنجانيقا ومنها الى غانا حيث لحقت به حبيبته البيضاء التي تزوجها هناك وعاشا بعدها ١٨ شهرا في اكرا ثم رحلا الى انجلترا . وقد استغرقت رحلة الفرار هذه شهرين بالقطار الاوتوبيس والطائرة وواجهت الكثير من المشاكل والمتاعب ، ولكن صورة حبيبته « هازل » لم تكن تفارقه وان كانت تختلط احيانا بصورة امه واشقائه الثلاثة الذين تركهم وراءه . وهو يرويذلك كله بأسلوب قصصي شيق لا تفارقه الدعابة او الشاعرية . يقول مثلا :

« راحت الطائرة تزار وتتمايل في اتجاه الشمال الى نيروبي . كنت الراكب الوحيد بها حتى ان المضيفة البلجيكية قالت انها طائرتي الخاصة . ثم مضت وجلست مع اثنين من طاقم القيادة ، وراحت تثرثر وتضحك . وكانت السحب تتمزق وتنعقد في تلال صغيرة تسري مع الريح . وحلقنا برهة فوق ما كان يبدو كالبحر ثم فوقارض حمراء عليها خطوط طرق احمر منها . وبعدها انصرفت الى كتاب «القوة السوداء»(١) مع قوة الطائرة التي تعلو وتهبط » .

اما السيرة الاخرى فصاحبها **بلوكي موديزيني** وتحمل عنوانا طريفا هو « لمني على التاريخ Blame me on History وقد صدرت عام ١٩٦٤ .

وفيها يقترب كاتبها من مفاليلي في مزجه السيرة بالرواية، وان سيطر عليها الى حد ما الاسلوب الصحفي بحكم عمل صاحبها الذي يعيش بدوره في لندن . وهي سيرة تنبض بالحزن والالم اللذين يقتات عليهما الاسود في جنوبافريقيا. ويروي فيها هذاالصحفي الممثل كيفكان يعيش في مدينة صوفيا تاون في حجرة صغيرة جعلت

(١) للروائي الزنجي الامريكي الراحل ريتشارد رايت .

منه اسطورة في المدينة الصغيرة، فهي حافلة بخليط عجيب من اسطوانات مسجل عليها شعر لشكسبير واخرى موسيقى لموزار ، وروايات حديثة وشمبانيا وخلافه ، وفيها يستقبل خليطا عجيبا ايضا من الناس والاصدقاء يتكلمون ويضحكون ويقتبسون من شاعر الضياع الانجليزي ديلان توماس وشاعر التصوف الفارسي عمر الخيام . ووسط هذا كله يعمل موديزيني باحدى المكتبات بالنهار ثم يعود ليكتب بالليل . وخلف هذا الاطار الذي يشي بالمرح يكمن الاسى والتعاسة ، فيصل موديزيني تجربته المرة مع البيض والشرطة ، وكيف اعتزل السياسة وفضل كتابة القصص القصيرة عن اشياء ابعد ماتكون عن السياسة ومشاكلها ، كما يصف مغامراته العاطفية مع البيضاوات، وكيف تزوج من افريقية وكيف فشل الزواج ، وفر هو الى انجلترا . كل هذا الضياع والاخفاق سببه عدم الاعتراف بالانسان الاسود . وتصبح كل هذه المتاعب كما لو كان سببها التاريخ نفسه .

واذا غادرنا الجنوب باحثين عن السير الذاتية عند الادباء الآخرين واجهتنا ظاهرة ملفتة للنظر . فمعدل انتاجها خارج جنوب افريقيا منخفض للغاية . ولعلنا لاحظنا ان جميع السير الذاتية التي عرضناها حتى الآن هي لادباء من جنوب افريقيا ، مما يجعل التساؤل طبيعيا: لماذا هذا الازدهار في جنوب افريقيا وهذا الاضمحلال خارجها ؟ هل نستطيع ان نعزو هذا الازدهار الى وطأة الحياة على الاديب في جنوب افريقيا وشحنها الدائب له بشتى الانفعالات والصدمات والكدمات النفسية ؟ ربما . لكن لماذا يكون ذلك الازدهار في السيرة الذاتية بالذات ؟ هل لان السيرة الذاتية يكون فيها عادة مجال لامتصاص جروح النفس وكدماتها وسبيل الى التنفيس الفوري عما يغلي داخل الصدر ؟ ربما ايضا .. انها على اية حال ظاهرة تستحق الدرس والتامل .

ان ابرز سيرة ذاتية تواجهنا خارج جنوب افريقيا هي التي كتبها **برنس مودوبى** بعنوان « كنت متوحشا » وظهرت عام ١٩٥٨ . وفيها يروي مودوبي حياته الرخية داخل اسرة يشغل ربها منصب شيخ قبيلة ، ولكنه لا يلبث ان يهجر هذه الحياة الرخية ويشرع في عديد من المغامرات تاركا كرسي المشيخة Chief stool الذي يقضي العرف بأن يرثه عن والده ، ثم يرحل الى الولايات المتحدة تاركا ــ ايضا ــ زوجة زوجوه بها .. وعدا هذه السيرة ذات السرد البسيط المتماسك نجد سيرتين في كينيا ، اولاهما **لوجو جاتيرو** بعنوان (طفل العالمين) Child of the worlds والاخرى **ليوسف كاريوكي** بعنوان « معتقل ماوماو » Mau Mau Detainee

غير ان هذا كله يؤدي بنا مرة اخرى الى التساؤل : ان هذه المحاولات جميعها بالانجليزية فلم قصرت الفرنسية والبرتغالية ؟ الواقع ان الفرنسية والبرتغاليه لا تقدمان هذه الوفرة في السيرة الذاتية التي قدمتها الانجليزية ، بل هما لم تقدما شيئا يذكر في هذا السبيل . والواقع، من جهة اخرى ، انهما قدمتا محاولات في الرواية فيها طابع السيرة الذاتية ، لا من حيث الشكل ، وانما من حيث تفاصيل حياة الروائي . فاكثر الروائيين الذين كتبوا بالفرنسية ، والبرتغالية الى الحد الذي تصلنا عنه معلومات ، رجع الى الحياة الحقيقية الشخصية فجعلها المادة الاساسية في الرواية كما فعل لايى في « الطفل الاسود » ، او جعلها ارضية لاحدى شخصياته كما فعل مونجوبيتي في « البلدة القاسية » ، او شاعر موزمبيق فالنتي مالانجاتانا في سيرته الذاتية .

ومن الظواهر الملفتة للنظر ايضا في هذه السير الذاتية التي عرضنا لها او اشرنا اليها ظاهرة صدورها عن كتاب في مقتبل العمر . اذ لم تكن اعمار هؤلاء الكتاب تتجاوز الثلاثين بكثير حين كتبوا سيرهم هذه ، في حين انه من المعروف عن السيرة الذاتية ان صاحبها يسجلها بعد ان يتقدم به العمر حتى تكون تجاربه قد اغتنت ونظرته الى الامور قد نضجت . وليس معنى هذا ان تجارب هؤلاء ليست غنية بما فيه الكفاية او ان نظرتهم لاتزال غائمة فجة . فالحق ان معظم السير التي تحدثنا عنها فيها هذا الاغتناء بالتجارب وذلك النضج في النظر الى الامور . والمعيار الذي نقيس به قيمة السيرة الذاتية معيار مرن يقوم على هذا السؤال : هل فيها شيء جديد او تعميق لمعنى من المعاني تريد نقله الى جمهورها ؟ واذا كان الجواب بالايجاب يصير السؤال : هل هذا الشيء او هذا المعنى المعمق معروض بطريقة فنية ترغب القارىء وتحركه ؟ وحسب هذه السير انها تجيب عن سؤالنا المزدوج على نحو مرض ومقنع .

ان في هذه السير الذاتية خصائص خاصة تجعل لها طابعا ، او طعما خاصا ان صح التعبير . ففيها بساطة وسهولة ممتنعة في الاختيار والتعبير . وفيها جنوح الى الترتيب الروائي للاحداث والشخصيات . كما ان فيها ما يمكن ان نسميه الصدق المحرج ، اي ان اصحابها لا يتحرجون من اي شيء . ففي سيرة مفاليلي مثلا نجد صورة لما يعتبره البعض جرحا للاحساس وصدما للذوق والحشمة حين يروى عن زميله في الدراسة الذي كان يحتفظ بصورة حبيبته على ذكره . وفي سيرة مودوبي مشهد يصور فيه ابتلاع بطلها بصقة الرجل الابيض . ومثل هذه الصور يبدو لبعضنا منفرا ومثيرا للاشمئزاز، لكنه اذا وضع في سياقه الذي جاء فيه دون فصل او عزل بدا طبيعيا يحمل شارة الصدق والدلالة على معناه المعين . ومثل هذا الصدق المحرج موجود في حياتنا اليومية في الحقيقة ، ولاسيما في الريف والاحياء الشعبية

بالمدن ، ولا بأس من الاستعانة بهذا الفن مادام يؤدي هدفا .

وأيا كان الامر فيبدو ان السيرة الذاتية ستظل شكلا ادبيا اثيرا عند الاديب الافريقي جنوب الصحراء خارج مجال العربية ، ففيها يرى نفسه ومن خلالها يقوم تجاربه ويخطو الى الامام . وبها يثري تراث الانسانية في « ادب الانا » و « اني اشهد واعترف » .

الأدب الافريقي في اللغات المحلية خارج مجال العربية

« الحق ان ثمة كتابا افريقيين خلاقين يستخدمون لغاتهم المحلية ويزيدون كثيرا على اولئك الذين يكتبون باللغات الاجنبية ، حتى في جنوب افريقيا » .

حزقيال مفاليلي

يضيف مفاليلي الى عبارته السابقة مباشرة قوله : « فمنذ عام ١٨٧٠ كان حجم الكتابات التي تستخدم اللغات المحلية يزداد ، اي منذ اسس الافريقيون اول صحيفة بانتوية في مديرية الكاب . وثمة قدر لابأس به من الشعر والدراما والقصة في لغات سوتو وزولو وزوسا » .

ولكن هل هذه اللغات البانتوية الثلاث هي وحدها اللغات المحلية المكتوبة خارج مجال العربية ؟ كلا بالطبع ، فهناك الامهرية في الحبشة التي ترجع نشأتها الى القرن الثالث عشر . بل ان هناك **السواحيلية** ، تلك اللغة العريقة التي تعتبر بحق اقدم لغة مكتوبة في القارة ، بعد العربية التي اثرت عليها بشدة واعارتها ابجديتها زمنا طويلا قبل ان تفرض عليها الابجدية اللاتينية . كما ان هناك **الهوسا** ، العريقة ايضا ، التي شاركت السواحيلية في التأثر والاقتباس من العربية .

غير ان الآثار التي ترجمت عن الامهرية او السواحيلية او الهوسا الى اللغات الاوربية الحية ، كالانجليزية والفرنسية ، لاتزال محدودة ، مع ان بعض الدارسين ، وعلى رأسهم داثورني ، يعتقد ان ثمة ٩٥ لغة من ٧٠٠ في افريقيا قد استخدمت في التعبير الادبي المكتوب ، منها ١٨ لغة في جنوب افريقيا ، وان ثمة ٨١٨ عملا لنحو ٤٨١ اديبا قد كتبت باللغات المحلية . ومع ذلك كله فمعظم هذا الادب المحلي كما يقول داثورني قد كتبه ادبا من جنوب افريقيا (ربما في ذلك الافريكانيون) او ادباء عاشوا فترة في المناطق المتحدثة باللغة الانجليزية .

وبالرغم من عدم ترحيب المناطق الانجليزية بهذه الآداب فيما عدا جنوب افريقيا بحكم تعبيره عن التفرقة العنصرية ، الا ان هذه الآداب لم تلق التشجيع في المناطق الفرنسية او البرتغالية التي كانت تحرص على عملية « الدمج » بحيث تندمج الكتابة الادبية ، ايا كانت ، في اللغة الفرنسية او البرتغالية .

اما لغات الجنوب الثلاث التي ذكرها مفاليلي فقد استخدمت الابجدية اللاتينية منذ النصف الثاني من القرن الماضي . واتسمت كتابات الافريقي بها ، اول ما اتسمت ، بطابع الكراهية للبيض المستعمرين ، والاحتجاج على سياستهم ، والتعصب للسود المضطهدين . ومال الافريقي في تلك الفترة الى الاستبطان في كتاباته . لكنه لم يكن خلال القرن الماضي عضوا في جماعة ذات عقل وطني واع واضح كما يقول مفاليلي .

ومنذ عام ١٨٧٠ بدأت الكتابات الادبية تظهر في الجنوب ، وبخاصة في مديرية الكاب ، ناهيك عن الكتابات الصحفية التي سبقتها . ونتيجة للظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية ظهر الاديب الافريقي في الجنوب ، وتطور ادبه على مرحلتين : اولاهما مرحلة الادب الديني شعرا وقصصا ، بتأثير الارساليات الاوربية والامريكية ، وثانيتهما مرحلة **تعدد الاغراض** ، بتأثير ظهور صحيفة « الراي الزنجي » . ونتج عن المرحلتين معا توسع في الكتابة وازدياد في حجمها .

وكانت كتابات المرحلة الاولى الدينية تتراوح بين الفرار الرومانتيكي والاحتجاج . الفرار من الواقع والتحليق في الخيال ، ثم الاحتجاج على ما يسود هذا الواقع من بؤس وظلم . رومانتيكية ثورية لا تختلف عن رومانتيكية اوربا الثورية بعد حروب نابليون والفوران القومي . غير ان النغمة الدينية لم تعتزل هذه الكتابات بل دعمتها .

وهذا نموذج شعري من المرحلة الاولى ، كتبه احد ابناء الكاب (لم يذكر مترجمة اسمه) عام ١٨٨٤ ، وكان يوقع باسم هارب الامة ، وترجمه أ. جوردان . يقول ذلك الشاعر المجهول :

يظن البعض حتى الآن اننا لن نتكلم ابدا
فقد مزقوا اعمق اعماق وجودي
ومسؤوليات اسرتي وثرواتها
لاتزال ترحل معي الى القبر .
... لاجل ماذا هذا الانجيل ؟
وما الخلاص ؟

وبهذه النغمة الاحتجاجية المشوبة بالايمان الديني يقول الشاعر **مكايي** في مناسبة تكريم امير ويلز (دوق

وندسور فيما بعد) عن زيارته لجنوب افريقيا عام ١٩٢٥ . وقد ترجم الشعر الى الانجليزية أ. جوردان ايضا :

اواه يا بريطانيا ! بريطانيا العظمى !
بريطانيا العظمى التي لاتغرب عنها الشمس الساطعة!
لقد قهرت المحيطات ونزحتها ،
لقد نزحت الانهار الصغيرة وجففتها ،

وهي الآن تتجه الى السماوات المفتوحة .
ارسلت الواعظ ، ارسلت الينا الزجاجة
ارسلت لنا الانجيل ، وبراميل البراندي ،
ارسلت لنا البنادق ذات الكعوب ، ارسلت لنا المدفع.
اواه يا بريطانيا الراعدة ! ايهما يجب نحتضن ؟
ارسلت لنا الحقيقة ، وانكرت علينا الحقيقة ،
ارسلت لنا الحياة ، وسلبت منا الحياة ،
ارسلت لنا الضوء ، وها نحن نجلس في الظلام ،
نرتجف، في ظلام وجهل، في شمس الظهيرة الساطعة.

لقد كتب كايي شعره بلغة الزوسا ، ولكنه مقل في انتاجه . اما فيلا كازي شاعر ناتال (مات مؤخرا) فهو يصرح بانه يضفي الرومانتيكية على البيئة البانتوية . ويقول في قصيدة طويلة يحتج فيها على سياسة البيض بلغة السوتو :

نم ولا تستيقظ ابدا
ولكن استرح بين ذراعي آباء آبائي ،
الى اسفل ، في مراعي الجنة الخضراء الناضرة .

ان في هذا الشعر معظم خصائص شعر الرومانتيكيين الاوربيين من شجن وتشاؤم ، وتعلق بالطبيعة ، وحض على الثورة والاحتجاج احيانا . ولكنه يزيد عليها السخرية المرة .

والواقع ان الاحتجاج لم يفارق آداب هذه اللغات المحلية المكتوبة حتى الآن . فقد اصبح سمة اساسية في بيئة كلها قسوة وظلم وبؤس . ولكن الفرار الرومانتيكي لم يعد ملاذا يلجأ اليه الاديب في شعره او نثره . فقد شده الواقع المؤلم الى قراره ، ودفعه الى الخط والثورة عليه .

*

واذا كان توماس موفولو هو اول روائي افريقي خارج مجال العربية جنوب الصحراء يحظى بالشهرة في القرن العشرين ، فيجب الا ننسى انه كتب رواياته بلسان قومه ، السوتو . وبالمثل كتب سليمان بلاهيكي رواياته الاولى بلسان قومه ، تسوانا ، لغة بتشوانا لاند . بل انه ترجم اليها عددا من روائع شكسبير .

وثمة كتاب آخرون كتبوا بلغات قومهم المكتوبة كما كتبوا بالانجليزية ، مثل جولوبي وموسي مفاليلي وه . ضلومو . بل ان ثمة كتابا خارج هذه اللغات الثلاث حاولوا الكتابة بلغاتهم المحلية بعد تسجيلها ، مثل د . أ . فاجونوا الذي كتب خمس روايات بلغة اليوروبا ، ولم تترجم اي منها الى لغة اوربية بعد ، او رابيير يفلو شاعر مدغشقر العظيم الذي كتب ديوانين من شعره بلغة هوفو المحلية ، ثم اعاد كتابتهما بالفرنسية ، او محاولات الشاعر كويير ديانو دامبارا للكتابة بلغة الكريول المحلية في جزر الرأس الاخضر .

ومن الثابت تاريخيا ان الكتابة الادبية باللغات المحلية، فيما عدا بعض الكتابات السواحيلية والهاوسوية، قد ارتبطت عند نشأتها في اخريات القرن ١٨ ومطالع القرن ١٩ بالدين المسيحي . فقد كان من الطبيعي في ظل السيطرة الاستعمارية ان يترجم الانجيل الى هذه اللغات المحلية التي دونت بابجدية اللاتينية . وربما كان من الطبيعي ايضا ان يبدأ التعبير الادبي المكتوب بهذه اللغات بداية دينية تسيطر عليها المواعظ والافكار المسيحية في الخلاص والذنوب . بل ان هذه ايضا كانت حال التعبير المتأثر بالعربية والاسلام في السواحيلية والهوسا . ففي القرن ١٢ كانت العربية قد استقرت في غرب افريقيا وفي النصف الثاني من القرن ١٤ بدأت في التأثير على الهوسا . وعندما ظهر الادب المكتوب بالعربية او بالهوسا المكتوبة بالابجدية العربية في القرن ١٧ كانت الافكار الدينية الاسلامية هي السمة الغالبة على التعبير الادبي. وكان الشعر هو القالب الذي صبت فيه تلك البدايات المكتوبة بابجدية عربية او لاتينية ، والمتأثرة بالاسلام او المسيحية .

والحق ان الادب في هذه اللغات المحلية المكتوبة انما يشكل ــ كما قال داثورني ــ حلقة اساسية تتوسط الادب المحلي غير المكتوب والادب المكتوب باللغات الاوربية. ولاشك ان الادب المحلي المكتوب وثيق الصلة بالاشكال الادبية الشفاهية ، كما انه استعان بالادب الاوربي ــ مثلما استعان بالاشكال الاوربية الاكثر شعبية مثل « قصة الحب » و « القصة البوليسية » ، وفي الوقت نفسه يشير هذا الادب المحلي المكتوب الى قابلية التقاليد الشفاهية للاقتباس ، حيث تعبر هذه التقاليد من خلاله عن تعدد جوانبها وتنوعها .

ولكن ، الى ان تصبح هذه اللغات المحلية من الاستقلال والاهمية بحيث تفرض نفسها ، فان القلة التي تكتب بلغات اوربا ستظل في المقدمة . ولن تفرض تلك اللغات نفسها الا اذا آمن بها المبدعون انفسهم ، وجاهدوا في سبيل تسجيلها وتطويرها كأداة للتعبير الادبي الخلاق. وقد بدأت منذ الستينيات محاولات متعددة في جميع ارجاء تلك الرقعة الممتدة جنوب الصحراء خارج مجال

العربية لتشجيع الكتابة باللغات المحلية . ففي نيجيريا مثلا تأسس مكتب الادب الافريقي في شرق البلاد ، وجمعية نشر لغة الايبو وثقافتها ، ولكن هذه المحاولات لم تصد بعد ذلك التيار الجارف من الكتابة باللغات الاوربية .

-٣-
مشكلة اللغة في الادب الافريقي خارج مجال العربية

« كلما بدات الكتابة باللغة الاجنبية نشا صراع حاد » .

آن تيبل

الازدواج هو السمة الغالبة على لغة الادب في افريقيا خارج مجال لغتنا ، ان شئنا كلمة واحدة . وهو ازدواج مركب اذ صح التعبير . فاللغة في الاساس ذات طبيعة مزدوجة ، بمعنى انها اداة اتصال وتعبير في آن واحد ، هي صورة واقع وعلامة على هذا الواقع ، هي عملية سيطرة حسية على الشيء تجديد له في ان واحد . ذلك هو الوجه الاول للتركيب اما الوجه الاخر فأقرب الى الفهم من صاحبه ، متفرع منه في الوقت نفسه . فالادب ـ كتعبير ـ اداته اللغة كما قلنا ، ولكن هذه الاداة عادة ماتكون هي نفسها اداة الاتصال او متفرعة منها . غير ان اللغة كأداة للاتصال والتعبير في قارتنا جنوب الصحراء منقسمة مزدوجة . فالاديب يتكلم بلغة ويكتب بلغة ، ولكن هاتين اللغتين ليستا متقاربتين تقارب لهجاتنا الشعبية وفصحانا ، وانما هما متباعدتان بعد السماء عن الارض . فالاديب يتكلم بلغة امه ، اللغة المحلية ، ويكتب بلغة مستعمره ، اللغة الاجنبية . وذلك هو الوجه الآخر للتركيب .

حقا ، هناك من يتكلم بلغة امه ، ولكن الصورة السائدة هي صورة الذي يتكلم بلغة امه ، ويكتب بلغة مستعمرة .

*

وتعد ظاهرة اللغة في قارتنا جنوب الصحراء الكبرى ظاهرة معقدة للغاية عند جميع دارسيها بغير استثناء . وقد لجأ الى اللغة كثير من علماء الاجناس ، واعتمدوا عليها في تمييز الاجناس والسلالات . وقسموها الى مجموعات حسب مجموعات هذه الاجناس والسلالات . فقد قسم سليجمان لغات القارة بأسرها الى ست مجموعات هي : اللغات السامية ، اللغات الحامية ، لغات الهوتنتوت ، لغات البانتو ، اللغات السودانية ، لغات البشمن . وقسمها جرينبرج الى سبع مجموعات ، ولكنه جعل اللغات السامية او الحامية اسرة لغوية واحدة ، وقسمها الى خمس مجموعات هي : المصرية القديمة ، السامية ، البربرية ، الكوشية ، لغة تشاد (تزيد على ١٠٠ لغة) ، واطلق عليها اسم الاسرة الافريقية الاسيوية .

وقد اختلف العلماء في تقدير عدد لغات القارة ، فمنهم من احصاها بأكثر من ٧٠٠ لغة كسيتولي ، ومنهم من اضاف الى الرقم ١٠٠ لغة اخرى كسليجمان ، ومنهم من خفضه الى ٥٠٠ لغة كتيبل . وايا كان الامر في حقيقة العدد ـ الذي لايزال تقريبيا ـ فهو يطلعنا على ظاهرة اخرى لا تقل عن ظاهرة التعقد السابقة ، بل هي اساسها ، واعني ظاهرة التعدد الواسع . غير ان هذه الظاهرة التعقد السابقة ، بل هي اساسها ، واعني ظاهرة التعدد الواسع . غير ان هذه الظاهرة الاخيرة لم تقتصر على افريقيا ، فقد عرفتها لغات الشعوب البدائية بشكل عام . اذ يروي جوريون تشايلد ان الاستراليين الاصليين (٢٠٠ الف نسمة تقريبا) كانوا يتكلمون ما لايقل عن ٥٠٠ لغة ، وان في كليفورنيا وحدها (١٥٠ الف ميل مربع) ٣١ مجموعة لغوية ، ١٣٥ لهجة على الاقل !

معنى هذا ان ظاهرة التعدد في ذاتها اثر من آثار مرحلة معينة من مراحل التطور البشري ، وهي مرحلة المجتمع البدائي . وثمة سببان آخران متصلان . فانعدام وسائل الاتصال قد ساهم عبر التاريخ في تعدد اللغات من ناحية ، على حين ان حركات الهجرة والغزو التي توالت على القارة قبل التجزئة الاوربية قد ساهمت من ناحية اخرى في نشوء مجموعات لغوية وعرقية مختلفة . ثم جاءت السيطرة الاوربية فابقت على التعدد تحت شعار « فرق تسد » ، كما افادت منه .

ان لبعض القبائل في غانا لغتين او اكثر ، وفي نجيريا نحو ٢٥٠ لغة . بل ان في ليبريا وحدها (٢ مليون نسمة) نحو ٢٠ لغة ، وهكذا تتعدد اللغة وتتعقد ، فتحير دارسيها واصحابها في آن واحد . ولكن ، هل هي لغات ام لهجات ؟ لقد سلخ البعض عن معظمها صفة اللغة ، استنادا الى انها لغات تخاطب غير مكتوبة . والحق ان اكثرها في راي المنصفين من اصحابها لغات كاي لغات اخرى ، وادوات للتعبير الجمالي والمنطقي الناجح ، وهي حقيقة تزداد وضوحا كلما كتبت هذه اللغات ودونت . وهي لاتعدم خصائص اي لغة عصرية مكتوبة ، او اي لغة عريقة مكتوبة من لغات القارة نفسها كالعربية والامهرية .

وتتميز معظم هذه اللغات غير المكتوبة ـ فيما تتميز ـ بخلوها من فكرة التجريد التي تقوم عليها معظم اللغات المكتوبة تقريبا . فهي تهتم بالتعبير عن المحسوس، المتفرد ، ومخاطبة الخيال ، ولا تعرف الاقتصاد . فكأنها

« غنية لانها فقيره » كما يقول فيشر نقلا عـن هردر ، غنية بالمفردات غنى فاحشا ، وذات طاقة صوتية كبيرة تستلزم حساسية كبيرة عند التلقي او السماع ، وهي طاقة اخذتها في الاصل عن طاقـة الصـوت في البيئـة والطبيعة . ويتميز بعضها بالمقطعية ، اي القيام على نظام المقطع Sylable كما في لفات البانتو ، في حين يتميز البعض الآخر بخاصية النبر Accent كما في لفات البشمن والهوتنتوت .

يقول ليوبولد سنجور :

« يبدو لنا الكلام اداة رئيسية للتفكير والعاطفـة والفعل . ولا يوجد تفكير او عاطفة دون صورة شفوية ، ولا فعل حر دون مشروع للتفكير اولا . بل ان هـــذا يصح اكثر بين اناس كانوا لا يعبأون بالكلمـة المكتوبة . وهذا ما يفسر سلطان الكلام في افريقيا ، فالكلمة المنطوقة هي التعبير بلا منازع عن القوة الحيوية ، عن الوجـود في تمامه .. واللغات الافريقية تتميز اولا بثراء مفرداتها. فأحيانا يوجد عشرون كلمة مختلفة للشيء الواحد تبعا لشكاه ووزنه وحجمه ولونه ، ويوجد اكثر من هـــذا العدد للفعل الواحد تبعا لكونه مفردا او مثنى او جمعا ، او تبعا لكيفية وقوعه وزمنها ... ان عندنا ـ اساسا ـ لغات تخصيص وتعيين ، نجد الكلمـات فيهـا حبلى بالصور دائما » .

واهم اللغـات جنـوب الصحراء ، من حيث الانتشـار والوضـوح ، لغـات البانتو . ومنها عـدد مدون مكتـوب مثـل السواحيلي في الشـرق والسـوتو والزولو والزوسا في الجنوب . والاولى من لغات البانتو والمتأثرة بالعربية ، وهي لا تقتصر على مليون ناطق بها في تانزانيا وكينيا ، وانما تنتشـر في الداخل حتى شـرق الكونجو ، وان كانت تتخذ اسما آخر هو كنجوانا مـع بعض الاشكال المحلية في التركيب والنطق ويشترك معها في التأثر بالعربية لغة الهاوسا في الغرب .

وتعرف لغات البانتو بصفة خاصة نظام الدالات prefixes اي الكلمات او المقاطع التي توضع في اوائل الكلمات لاضافة او تغيير معنى. فمثلا نجد با ـ ، باما ـ ، بانيا ـ ما ، آما ـ ، وا ـ ، تشـير الى القـوم الذيـن يتكلمون هذه اللغة او تلك ، مثل جاندا ، لوبا ، سوتو ، نجواتا ، تابيلي ، على التوالي في كلمـات : باجانـدا ، بالوبا ، باسوتو ، بامانجواتا ، ماشونا ، ماتابيلي . اما الدالات الاخرى مثل تشي ـ ، كي ـ ، لو ـ ، سي ـ ، فتشير الى اللغات في كلمـات : لوجانـدا ، تشيلوبا ، سيوذو ، كيسواحيلي ، وهكذا .

وقد كان لهذه اللغات وغيرها اثر ، بل آثار ، في كثير من لغات العالم الجديد . وقد حاول الباحث الزنجي لورنزوتيرنر دراسة هذه الاثار ، فاشار ـ فيما اشار اليه ـ الى ان مالا يقل عن خمس لغات من غرب القارة لازال يستخدم على السنة العبيد السابقين وابنائهم في شمال شرقي البرازيل ، وان ما يتراوح بين ١٠ آلاف، ١٢ الف كلمة من لغات القارة لايزال يستخدم ضمـن مفردات البرتغالية في البرازيل . وفي كوبا لاتزال لغـة اليوروبا على الاقل تستخدم كما نقلت الى هنـاك منذ قرون . بل انه جمع في الولايات المتحـدة نحو ٦ آلاف كلمة ذات اصول افريقية تمثل ٣٠ لغة من لغات غرب القارة ، ويظهر اغلبها في اسماء الاشخاص . ويورد تيرنر جدولا لبعض هذه الكلمات نكتفي منه هنا بهذه الكلمات: بوكرا Bukru بمعنى رجل ابيض ، بوبو Bubu بمعنى حشرة ، يويو Juju فـودو voodoo وانجا wanga وكلها بمعنى سحر ، نيام Niam بمعنى يأكل ، سامبا samba بمعنى يرقص او رقصة ومن اسماء الاشخاص عند زنوج الولايات الجنوبيـة : اجونا Aguna بمعنى بلد في لغة توبي الغانية ، الايي Alayie بمعنى عاهـل في لغـة اليوروبـا ، بيمبي Bimbi بمعنى الصباح الباكر في لغة فولا ، سـامبو Sambo بمعنى الابن الثاني في لغة الهاوسا ، تونيـا Tonia بمعنى حقيقة في لغة فاي ، زولا Zula بمعنى يحب في لغة كونجو ، الخ .

لغات وفرة كبيئة الوفرة . لكل شيء في قاموسها تعريف . تعبر عن المحسوس وتناشد الخيال . تستعير من البيئة قدرتها الفذة على اصدار الاصوات وتنظيمها، ولكن المأساة بدات بالسيطرة الاستعمارية . فقد كان يمكن ان يطور اكثر هذه اللغات غير المكتوبة ، وان يدون، وان تنظم مفرداتها وتوضع قواعد نحوها وصرفها ، مالم تكن السيطرة الاستعمارية حاربتها وفرضـت لغاتهـا الاجنبية . وكان يمكن ـ بالمثل ـ ان تنقرض هذه اللغات او تنزوى ، مالم يكن الادب الشعبي قد سجل بها آثارة وروائعه !

❋

وفيما عـدا بضـع لغات مكتوبـة مثل الامهرية والسواحيلي والايبو والهاوسا والسوتو والزولو والزوسا، كتب الادباء جنوب الصحراء باللغات الاوربية الثلاث : الانجليزية والفرنسية والبرتغالية . ثلاث لغات تعلموها في مدارس الارساليات ثم في معاهد العلم بأوربا ، ووجدوا فيها الاداة الواقعة لتوصيل افكارهم وتسجيل تجاربهم، فلغاتهم الاصليـة غير مقرؤة ، وليسـت لها ابجديـات معروفة ، وتجربتهم مع السيطرة الاستعمارية تدعوهم في الحاح ـ ان لم تكن تجبرهـم ـ الى اعلان ارائهـم

وافكارهم فيما يتعلق بعالم الرفض الذي يواجههم . وهكذا ينشأ الصراع الحاد داخل كل اديب يهم بالكتابة بلغة مستعمريه ، كما تقول آن تيبل بحق .. صراع بين رغبته في الوصول الى قومه بلسانهم ، ورغبته الاخرى في مواجهة عالم الرفض العنصري الذي اقامه مستعمروه. او هو صراع بين ان يكون صادقا مع نفسه وبين ان يعلن عن ذاته بغية تأكيدها للغير . وطبيعي ان ينتهي الصراع لمصلحة اللغة الاجنبية ، ايا كان زمنه .

لا شك ان هذا الصراع غير متكافىء ولكن لاشك ايضا انه واقعي ، غير مفتعل ، وان نتيجته تكاد تكون معروفة مقدما .

يقول **تشنوا اتشيبي** عن الانجليزية التي يكتب بها: « لقد لقنت هذه اللغة ، وانوي استخدامها » وسئل **سنجور** : « لماذا تختارون معشر الافريقيين الكتابة بالفرنسية ؟ » فأجاب : « نحن لم نخترها ، ولكن الفرنسيين هم الذين اختارونا » . وعلى الرغم من اختلاف اللغتين ، الانجليزية والفرنسية ، فقد اتفق الاديبان الافريقيان اللامعان على مضمون واحد واضح في كلمتي « لقنت » عند الاول ، و « اختارونا » عند الثاني . فقد فرضت اللغات الاجنبية فرضا ، ولم يكن ثمة سبيل لتفاديها ، فلا مفر اذن من استعمالها باعتبارها اداة جاهزة في متناول اليد من ناحية ، ووسيلة للدفاع عن النفس امام اصحابها من جهة اخرى . يقول مفاليلي : **« اذا كان استخدامنا للانجليزية والفرنسية يشير ، كما يقول مستر جاكوبصون ، الى « انبتات ارادي عن الماضي » وفهذا ببساطة وضع نجد فيه انفسنا نتيجة للغزو الاوربي . وكثيرا ما نستطيع ان نقول ، بسخرية ، للفرنسيين والانجليز بلغتيهما : كم نحن نكره اساليبهم!»**

لم يكن ثمة اختيار اذن . تلك هي الخلاصة ، وان كان البعض ينكرها . فسارتر في تقديمه لمنتخب سنجور الشعري يطرح القضية على نحو مختلف . فعنده ان « الاسود » يعبر عن نفسه باللغة الاجنبية ، لا باعتبارها لغة اجنبية ، وانما باعتبارها اللغة التي تعلمها في سن مبكرة جدا ، ووجد فيها الاداة الطبيعية الطيعة لنقل احاسيسه وافكاره ، وعندئذ لا تصبح الفرنسية لغة اجنبية عنده ، مادام يجد نفسه فيها على راحته تماما ، وان كانت تحجب في الوقت نفسه افكاره واحاسيسه !

وقد علق اليون ديوب على ذلك بقوله : « بين جان بول سارتر منذ بضع سنين ان اللغة الفرنسية حجبت افكار الشاعر الزنجي . **والحقيقة ان شخصية المفكر او الفنان الزنجي لا يمكن ان تنفصل عن شخصية قومه . هو يكتب بلغة اجنبية حقا ، ولكنه لا يمكن ان ينفصل عن وجدان قومه ومعالم واقعه التاريخي والاجتماعي .**

وتنهل عملية الخلق الفني من هذا الازدواج اللغوي عند الذين يكتبون باللغة الاجنبية . اما الذين يكتبون باللغات الوطنية المكتوبة فلا يحسون شيئا من هذا الازدواج ، اللهم الا من كان في لغته المكتوبة ازدواج يبدو في الاستعمال الادبي والاستعمال الشعبي لها . غير ان عبء الاولين افدح واثقل ، فهم يتأثرون بطرفي الازدواج معا . يتأثرون بلغتهم الاصيلة التي نطقوا بها ، ثم يتأثرون باللغة الاجنبية التي لقنوا اياها. ولعنا نجد فيهم جميعا ــ وبغير استثناء ــ دلائل هذا التأثر الاول اوضح ما نجد دلائل التأثر الثاني . وذلك انهم مشدودون ــ بوعي او بغير وعي ــ الى لغاتهم الاولى ، يغترفون منها المفردات، بل ونظام تركيب الجملة ، ويطعمون اللغات الاجنبية بما اغترفوا .

من هؤلاء الادباء من يكثر من الاغتراف الى حد تكوين معجم ، مثل **نكيم نوانكو النيجيري** الذي طعم روايته « داندي » بعشرات الكلمات التي اغترفها بنصها ومعناها من لغته « الايبو » ، حتى ذيلها بمعجم خاص جمع فيه مفردات الايبو التي اوردها في السياق والحوار مع ما يقابلها في الانجليزية ، تخفيفا على القارىء مشقة البحث والعناء . ومنهم كذلكمن يورد المفردات المحلية بنصها ومعناها ، حروف لاتينية ، دون ما يقابلها في اللغة الاجنبية التي يكتب بها ، مثل سنجور في بعض شعره وكامارا لابي وسواه .

ومن هؤلاء الادباء ايضا من حاول ترجمة التعبيرات المحلية ونظام الجملة في لغته المحلية ، مثل جبريل اوكارا في روايته « الصوت » بصفة خاصة . فقد فعل ذلك كله، وادخل على انجليزيته طعما غريبا سداه ولحمته لغته المحلية « الايبو » النيجرية ، وذلك مثل قوله : « كانت نهاية النهار ، واوكولو بنافذة وقف » ، الى غيره مما لا يستقيم معناه في عربيتنا اذا ترجم حرفيا كما هو في الانجليزية ، مثل : « كلا ، لم جسدها المس . سلها . ستقول ذلك اذا كان اي جزء من جسدها لمست » غير اننا لم نشأ ان ننقل مثل هذه العبارة او غيرها هكذا ، فربما استقامت في الانجليزية او كان لها وقع طريف ، على خلاف ما تكون في عربيتنا .

وقد شرح اوكارا محاولته هذه فقال في مقال له : « كان علي ان اتجنب عادة التعبير عن افكاري بالانجليزية اولا ، حتى اتمكن من الصور الحية في الكلام الافريقي . وكان ذلك امرا شاقا في البداية ، ولكن كان علي ان اتعلم، وان ادرس كل تعبير استخدمه من لغة الايبو ، وان اتبين الموقف المحتمل الذي كان مستخدما فيه ، لكي اوضح اقرب معنى له بالانجليزية» . فالذين يستخدمون هذه اللغة من الاهالي كما يوضح اوكارا بعد ذلك لا يقولون « طابت ليلتك » Good Night وانما يستخدمون تعبيرا معبرا معناه « هلا عشنا لنرى انفسنا غدا ! »

وحين يصف الاهالي رجلا شديد الخجل او الخوف يقولون ما معناه بالضبط « الذي ليس له ظل » اي انه رجل ليس قويا بما فيه الكفاية » ، لا من الناحية الجسدية او من ناحية الشخصية ، حتى تعكس الشمس ظله على الارض !

محاولة طريفة دون شك ، لا تخلو من الجدية والمعاناة ، تؤكد التأثر باللغة المحلية ، وتدعو الى الافادة منها .

ومن هؤلاء الادباء اخيرا من يستخدم في لغته الانجليزية اللهجة الشعبية الانجليزية pidgin في الحوار ، مثل سيبيريان اكوينسى النيجيري في روايته « جاجوا نانا » ، وهي لهجة منتشرة في اجزاء كثيرة وتختلف من جزء الى جزء .

وبديهي بعد هذا ان يتأثر هؤلاء واولئك باللغات الاجنبية نفسها التي يستخدمونها ، سواء من ناحية الاسلوب (تركيب الجملة وطريقة التناول والعرض) ، او من ناحية البيان والبديع . فالذين يكتبون بالفرنسية مثلا ، تجد عندهم آثارا من ادباء فرنسا ربما تبدأ من فييون في القرن الرابع عشر وتنتهي عند سارتر وسان جون بيرس في هذا القرن ، وهكذا .

*

ازدواج غريب واجباري ، ولكنه ازدواج خلاق في النهاية !

— ٤ —

مستقبل الأدب الافريقي خارج مجال العربية

« لو ان الذين يشقون الطرق الجديدة تحلوا بالفهم والصبر الكافيين لحفظ الصفات الجميلة في الطرق القديمة ومزج هذه بتلك، لاستطعنا عندئذ ان نتوقع شيئا جديدا رائعا ياتينا من افريقيا » .

بيتر ابراهامز

لقد تطور الادب الافريقي خارج مجال اللغة العربية على مدار السنوات التي انقضت من هذا القرن ، وتنوعت اشكاله داخل لغات اوربا الثلاث التي فرضت عليه ، وارتبط بالقضايا الوطنية واصبح سلاحا فعالا من اسلحة المقاومة والنضال ابان السيطرة الاستعمارية ، كما اصبح اداة لتصوير التغيرات والتفاعلات الجديدة ابان الحرية والاستقلال اللذين اعقبا السيطرة .

ولعل مشكلة اللغة هي اخطر مشكلة تواجه هذا الادب . وقد نشأ حولها كثير من الجدل والنقاش في السنوات الآخيرة ، بعد ان استقر التحرر والاستقلال . فلا شك ان الازدواج اللغوي الذي المنا به في الفصل السابق يشكل عقبة اساسية امام تطور هذا الادب واتساع رقعة قارئيه داخل القارة نفسها . ولكن هذا الجدل والنقاش لم يلبث ان تمخضا عن تيارين رئيسين: تيار يدعو الى تجنيد اللغات المحلية ولاسيما المكتوب منها ، وتيار يدعو الى التمسك باللغات الاجنبية ولو الى حين .

ومن الآراء التي سارت في التيار الاول راى اثاره المستفرق الالماني يان كنابرت، ونشره بمجلة Transition وفيه طرح هذا السؤال : اي لغة ينبغي ان يكتب بها الادب الافريقي ليكون افريقيا ؟ وقد بحث كنابرت في عدد من لغات القارة المكتوبة جنوب الصحراء ، وانتهى من بحثه الى اقتراح اللغة السواحيلية . فهو يعتبر هذه اللغة من لغات البانتو ، وهي لغة افريقية بشكل غالب، وليست مزيجا من العربية كما لايزال يظن الكثيرون . حقا ، ان في السواحيلية الآف الكلمات ذات الاصل العربي ، ولكن هل نسمي الانجليزية فرنسية لانها تضم عشرات الآلاف من الكلمات الفرنسية ؟ لقد كانت السواحيلية موجودة على الساحل الشرقي لافريقيا منذ العصور السحيقة . وليس ثمة ما يشير على الاطلاق الى افتراض وجود لغة تخاطب اخرى على الساحل الشرقي لافريقيا ، ولسنا نعرف شعبنا آخر عاش على الساحل، وليس ثمة ظل من البرهان على ان الآزانيين AZanians لم يكونوا يتحدثون بالسواحلية في العصور القديمة .

يضيف كنابرت بعد ذلك بأن السواحيلية تتميز بخاصية « الجريان » التي نجدها في الفرنسية مثلا ، كما تتميز بقدرة كبيرة على الاخذ من غيرها ، فضلا عن قدم الادب المكتوب بها عن اي ادب مكتوب بلغة افريقية اخرى، بما في ذلك لغات الزوسو والزولو والهاوسا والامهرية ، مما يجعلها في النهاية افضل لغة امام الافريقيين لكتابة ادبهم . ولاشك ان كنابرت متحمس للسواحيلية حماسا ربما يبدو اكثر من اللازم . فالسواحيلية لغة افريقية اصيلة ، وكانت تكتب بالابجدية العربية الى وقت قريب، ولها تراث شعري كبير متأثر بالشعر الملحمي الفارسي والشعر العربي القديم ، ولكنها قاصرة على الشرق فحسب ، فكيف نفرضها على الغرب والجنوب مثلا ، غير ان هذا لا يمنع بالطبع من ان تكون لغة الكتابة والادب في الشرق على الاقل مع مداواة مشكلة الابجدية اللاتينية التي فرضت عليها .

والحق ان من الممكن مداواة المشكلة بأسرها عن طريق تدوين اللغات المحلية الواسعة الانتشار . وقد

حدثت عدة محاولات في هذا السبيل في غانا والكميرون ومالي ، استخدمت فيها الابجدية اللاتينية ، ولكنها لاتزال محدودة . كما بادرت جمهورية النيجر بالاستعانة بهيئة اليونسكو منذ عام ١٩٦٢ . وهي من البلدان الناطقة بالفرنسية وذات التعدد اللغوي المحلي . ففيها ثلاث لغات اساسية ولغتان محدودتان الانتشار .

ولاشك ان تدوين اللغة ، اي كتابة اصواتها المنطوقة، عملية على جانب كبير من الاهمية والضرورة ، ولاسيما بعد التحرر والاستقلال ، اذ تشتد الحاجة الى تعويض التخلف الماضي بمحو الامية المنتشرة وتسجيل الاعمال الادبية الشعبية غير المكتوبة ، الخ . ولاشك كذلك ان الادباء قادرون على احداث آثار هامة في هذا السبيل ، فعن طريقهم ـ يمكن نشر اللغة بعد تدوينها وتيسير تذوقها وهكذا .

اما تيار التمسك باللغات الاجنبية الراهنة فهو تيار واقعي الى حد ما . ذلك ان ابطال الكتابة بهذه اللغات ريثما يتم تدوين اللغات المحلية امر خيالي غير معقول . يقول مفاليلي في معرض الحديث عن الانجليزية والفرنسية :

« كانت هاتان اللغتان الاوربيتان ، ولاتزالان ، اداة للتوحيد بالنسبة للقبائل العديدة التي تقطن قارتنا، والطريقة الوحيدة لتغذية القومية واذكائها ، وقيادة التوعية السياسية وتوجيهها من اجل الوصول الى الهدف » .

ثم يضيف الى ذلك قوله :

« غير ان افضل شيء يمكن ان يحدث لافريقيا على الانجليزية والفرنسية كلغتين رسميتين بالاضافة الى اللغات المحلية الشائعة . وبهذه الطريقة نستمتع بأحسن ما في العالمين . وبدلا من ان نفسر ذلك على نحو سلبي بأنه « انبتات » يجب ان ندرك ان القيمة الايجابية تكمن في قدرتنا على غزو عالمنا المعاصر من خلال استخدام هاتين اللغتين . كما يمكننا ان نتيح الرمز والصور لبقية العالم،

ومن ثمة يتخذ امتزاج الثقافات مجرى اكثر طبيعيه » .

ان مفاليلي لا يرى في الاحتفاظ بالانجليزية والفرنسية اي مظهر للانبتات والانفصال عن الماضي ، لكن رأيه قد يوحي بأن هذه هي الصور التي ستكون عليها مشكلة اللغة الادبية في المستقبل ، وهو ما لا يمكن التنبؤ به ، وانما يمكن التنبؤ بأن هذا التمسك باللغات الاجنبية سيكون مؤقتا كما هي الحال في الهند مثلا التي شرعت بالعودة الى لغاتها الوطنية المحلية . وفي هذا نتفق مع جيرالد مور واولي باير في مقدمة كتابهما « شعر حديث من افريقيا » اذ يقولان : « لعل السيطرة الراهنة للغات الاوربية في الكتابة الافريقية الخلاقة تكون مؤقتة ، ولكن ليس ينكر احد وجودها او قوة العوامل التي تتوجه اليها » .

لقد تميز هذا الادب الناشيء جنوب الصحراء بعدد من الخصائص ، ولكننا نجملها اجمالا في :

اولا ــ الارتباط العميق والوثيق بقضايا القارة، واستنكار السيطرة الاستعمارية ، حتى ليبدو الادب في مختلف اشكاله وثيقة اجتماعية هامة .

ثانيا ــ الوضوح الذي يصل الى حد الشفافية في الاسلوب، وبخاصة فيما يكتب باللغة الانجليزية والبرتغالية، حتى ليبدو الادب مباشرا بعيدا عن الالتواء والحذلقة والادعاء .

ثالثا ــ التلقائية في التعبير ، حتى ليبدو الادب ساذجا بعض الشيء كما في اعمال توتولا في نيجيريا بصفة خاصة . وقد ادت هذه التلقائية الى اختفاء العقلانية والسفسطة اللتين تتخمان الادب الاوربي.

رابعا ــ تنوع الرؤى والآراء والاساليب .

خامسا ــ تغليب الذات على الموضوع ، حتى لتبدو معظم آثار هذا الادب تجارب ذاتية للكاتب .

ولاشك ان هذه الخصائص ستبقى مميزة لهذا الادب في المستقبل ، ولكن سيقل حتما ما نلحظه ــ وما لاحظته ان تبيل وسواها من المستفرقين ــ من سذاجة في الاحساس والتفكير ، حين يقل بالتالي ما نراه اليوم من اهتمامات بالعواطف الرخيصة والجنس في ابواب المجلات والصحف الناشئة .

ولقد لاحظ البعض ظاهرة على جانب كبير من الاهمية في هذا الادب ، وهي ظاهرة تكاسل الادب الافريقي وبطئه بعد الاستقلال والتحرر ، اي ضمور الابداع الادبي وتقلصه عما كان عليه ابان عهود السيطرة. وممن حاولوا دراسة هذه الظاهرة الكاتب الجزائري **مولود معمري** في مقال طويل عن « الادب الافريقي بالفرنسية » ومما ذكره معمري في اسباب هذه الظاهرة انها وليدة ظروف اجتماعية وسياسية معينة ، منها استئثار مناصب الدولة والادارة بجهود بعض الكتاب الذين نشروا انتاجهم قبل ١٩٥٨ ، وعدم تخطي الدول الافريقية الحديثة مرحلة الانتقال الى مرحلة البناء المتكامل المستقر ، وانشغال الكتاب بمشكلة الازدواج اللغوي ، ولم شتات الوضع المفتت الذي كانوا يعيشون فيه قبل الاستقلال ، واخيرا اقتضاء عملية البناء الجارية اليوم المساهمة الفورية السريعة من الكتاب بحيث تزداد الحاجة الى المقال الصحفي والكتيبات .

هذه العوامل التي اشار اليها معمري سليمة كل السلامة بغير شك ، لكنها لم تؤد الا الى تكاسل الادباء الذين نشروا انتاجهم قبل ١٩٥٨ فحسب ، وعلى رأسهم الرعيل الاول كسنجور وبيراجو ديوب واونور ويليامز

وغيرهم . اما انتاج الاجيال الجديدة التي تفتحت عقب التحرر والاستقلال فيسير في خط بياني صاعد كما وكيفا على السواء .

ولا شك ان مستقبل هذا الادب ، او هذه الآداب، معقود على هذه الاجيال والمواهب الجديدة التي لا تكف عن الظهور . وسيواكب هذا المستقبل بناء الدول الجديدة . واذا كان على الاجيال الماضية ان تثبت وجودها وتؤكده في الادب ، وتدافع بهذا الوجود عن الانسان الافريقي ، فان الاجيال التالية سيكون عليها ان تعبر مسافة التخلف التي خلفتها السيطرة ، وتقيم تقاليد جديدة غير منعزلة عن التقاليد القديمة او منفلقة عن التقاليد المتطورة خارج حدود القارة .

لقد تساءل المستفرق الانجليزي كلايف ويك وهو يعلق على رواية « رجل الشعب » لاتشيبي بقوله : « هل الادب الافريقي شديد التفلفل في حالة افريقيا الراهنة بحيث ينسى مستقبله كأدب ؟ ... هل ادب الحاضر الافريقي والماضي القريب سيكون نوعا من الادب لا يهم ، خلال سنوات ، الا السوسيولوجي او المؤرخ او المؤرخ الادبي الاكاديمي ؟ انه حتى هذه اللحظة يجذب كثيرا من اهتمام السوسيولوجيين الذين يبدون نذير شؤم بالنسبة للناقد الاوربي » .

والحق ان مثل هذا التساؤل في غير محله ، ولو كان ويك افريقيا لما طرح سؤاله على هذا النحو ، فالادب في افريقيا لا يمكن عزله عن الظروف المحيطة ، واذا كان قد تغلغل في الحالة الافريقية فذلك امر طبيعي ، وهو امر لم تعرفه اوربا طوال قرون ماضية ، ولكن ألم يقف الادب الاوربي نفسه مثل هذا الموقف في عهده القريب حين اصبح ، بشكل عام ، متغلغلا في حالة اوربا بعد الحرب الثانية ، حتى لتعد قصائد اليوت وروايات كامي وسارتر وكثير غيرهما وثائق تهم السوسيولوجي كما تهم الناقد الادبي ؟

لقد قال الناقد النيجيري كيلام « ان الادب الافريقي الحديث ، شانه شان كل ادب ، فيه التزام خاص ازاء تكوين القيم الاساسية للمجتمع ، وهو ايضا انعكاس لهذه القيم ونقد لها » .

هكذا كان الادب الافريقي جنوب الصحراء في ماضيه البعيد والقريب ، وهكذا سيكون ايضا في مستقبله ، أيما كان تغير هذه القيم ونسبيتها ، وهو امر طبيعي لا يحتمل الخلاف .

دراسة في المسرح الأفريقي :

الزمان والمكان والهوية في مسرحية « عقدة الدم » لاثول فوغارد

تأليف : انا رذر فورد
ترجمة : محمد الظاهر



* وقال : ماذا فعلت ؟
* هكذا كان يصرخ بي دم اخي من تحت الارض
« سفر التكوين »
* ليست هناك رائحة احلى من رائحة الحرية
كم ستكون ممتعة تلك الازمنة ، التي يقف فيها
الانسان الى جانب اخيه الانسان
يعملان معا ، ويكدحان معا
تلك الازمنة التي يصبح فيها كل الناس اهلي وعشيرتي

تكشف مسرحية « عقدة الدم »عن مدى تطابق اسطورة « ان كل الناس من سلالة آدم ، وانهم كلهم يشتركون في ام كونية واحدة » مع عالم اليوم .



لقد كانت هناك ام واحدة فقط ،وهي وحدها التي يمكن ان تشكل موضوع ، واساس الاخوة الانسانية وهي كما يبدو الخيار الوحيد والقوى ، للانطلاق منه الى الوضع في جنوب افريقيا ،اما بالنسبة لفوغارد، فان هذه النقطة تعتبر نقطة جوهرية ،وعلى مستوى كبير من الاهمية ، ذلك انه لم يستعمل خلفية « جنوب افريقيا » هذه ، ليكشف عن مشكلة التمييز العنصري فقط ، بل حاول في مسرحيته هذه كغيرها من مسرحياته الاخرى ، ان يأخذ القضية الهامة في جنوب افريقيا ، ويستخدمها من اجل الكشف عن قضية اهم واكثر عالمية .

ان الموضوعات الثانوية ، والموضوعات الرئيسية والجوهرية في هذه المسرحية ، تتصل كلها بموضوع رئيسي ، يتألف من عدة اقانيم ، مثل اللاانسانية ، الاستقلال ، التمييز العنصري ، القوانين الفاسدة ، الطبيعة اللااخلاقية عند البوير ، سياسة القمع التي يمارسها النظام العنصري في جنوب افريقيا ، واخيراً وهذه نقطة هامة ، مسألة الهوية .

هذه هي خيوط الموضوع الرئيسي التي اثبتها فوغارد اكثر من مرة في اعماله المسرحية : « المشهد اللااخلاقي » ، « الجزيرة » ، « نظام جنوب افريقيا القمعي » ، « مرحبا ووداعا » ، « اخلاق البوير » وتأثيرها على الشعب « موت سيزوى بانزى » ، « القوانين السابقة » ، « الناس يغادرون الى هناك » « الفردية ومشاكل الاتصال » ، « بويزمان ولينا » ، و « مسألة الهوية » .

ان كل مسرحيات فوغارد على اختلاف انواعها ، ترتبط بشكل اساسي بالقضية الاخيرة ، كما ان هناك نقطة اخرى يجب التركيز عليها ، وهي ان اي مسرحية من مسرحياته لا تقتصر على قضية واحدة فقط ، وانما هناك تمازج وارتباط متواصل بين الموضوعات ، وهناك ايضا تغير على المستوى الرمزي ، ليس فقط في كل مسرحية على حدة ، بل في النسيج المسرحي لاعماله المسرحية كاملة .

يقول فوغارد :

« ان ما تعلمته عن الكتابة المسرحية من باخ ، اكثر بكثير مما قرأته ككاتب خارج اطار صمويل بيكيت »

هذا الاعتراف من قبل الكاتب بتأثره ببيكيت ، يتضح لنا اكثر في مسرحية « بويزمان ولينا » حيث يظهر تأثر فوغارد القوى بمسرحية « بانتظار غودو » وان كانت في هذه المسرحية اشارات تدين سياسة التمييز العنصري في جنوب افريقيا ، الا انها مثلها مثل اعمال بيكيت ترمز الى شح الوجود البشري ، فالقلق والاستياء والذل الذي يعاني منه الزعماء الملونون ، نشأت بالتاكيد نتيجة لسياسة التمييز العنصري ، لكن الموضوع الرئيسي للمسرحية يحاول الكشف عن مقدار تكيفهم ، ومقدرتهم على البقاء .

في تصريح لوزير شؤون البانتو عام ١٩٥٥ ، يقول :

« دائما يوجد الالاف من البانتو في مزارع البيض ومناجمهم ومصانعهم ، وايضا كخدم في بيوتهم ، وعلى المواطنين ان يعرفوا ان هذا ليس حقا لهم ، وانما دعوة للعيش على افضال البيض » !

يشير عنوان المسرحية « عقدة الدم » الى العلاقة التي تربط بين شخصيتي المسرحية « موريس » و « زكريا » ، على المستوى الواقعي اذا ما اخذنا هذا المستوى في الاعتبار ، سنجد ان هاتين الشخصيتين عبارة عن اخوين ولدا من ام سوداء واحدة ، ومن ابوين مختلفين ، ونتيجة لاختلاف الابوين ولد زكريا اسود ، وولد موريس ابيض ، اما على المستوى الرمزي ، فانهما يمثلان الجنسين : الاسود والابيض ، وهذا اللون هو الذي يعطي لكل واحد منهما هويته في اطار مجتمع جنوب افريقيا ، وهذه الهوية ليست هوية طبيعية ، وانما هي هوية مفروضة من قبل قوة خارجية ، ومنذ لحظة الولادة يبدأ تحكم اللون بمصيرهما واقدارهما .

مثل هذا الامر نجده في نبؤة نوح :

« وقال : لتكن ملعونا يا كنعان : سيكون خادم لخدم اخوته

وقال : المجد لك يا سام : وسيكون كنعان خادمه سيوسع من حكم يافث ، وسوف يسكن مساكن سام ، وسيكون كنعان خادمه »

« سفر التكوين »

هذه القطعة المأخوذة من سفر التكوين تتشابه الى حد بعيد مع قصة « كانوا » من « غونيا » .

الموت والخلق :

مع بداية الحياة ، لم يكن هناك شيء ، كان هذا العالم غارقا في الظلمة ، وفي ظلمة هذا العالم عاش « سا » اخذ منه الموت زوجته ، وبقي يعيش مع ابنته الوحيدة .

وحتى يعيش في هذا العالم باطمئنان ، خلق « سا » بحراً هائلا من الوحل عن طريق قوة سحرية ، وفي يوم من الايام ظهر له الاله « الاتانغانا » وقام بزيارة « سا » في مقره القذر ، صدم « الاتانغانا » لحالة « سا » السيئة ، واخذ يلومه بحرارة قائلا ، انه قد خلق مكانا غير صالح للسكنى ، بلا اشجار وبلا كائنات حية ، وبلا ضوء .

وحتى يصلح هذه الاخطاء ، بدأ « الاتانغانا » بتجميد الوحل القذر فخلقت الارض ، ولكن هذه الارض كانت ما تزال عقيمة وكئيبة من وجهة نظره ، فخلق فيها نباتات وحيوانات من كل الانواع .

اما « سا » الذي سر كثيرا لهذه التحسينات التي طرات على مكان سكناه ، فقد حاول ان يوثق علاقته مع « الاتانغانا » فعرض عليه ان يظل في ضيافته مدة اطول ، وبعد مضي بعض الوقت ، طلب « الاتانغانا » الاعزب يد ابنة «سا» ، لكن الاب حاول الاعتذار بشتى السبل ، وفي النهاية رفض الموافقة على هذا الزواج .

حاول « الاتانغانا » بعد ذلك اخذ موافقة البنت سرا ، فتزوجها ، وحتى يفرا من غضب « سا » فقد هربا الى ركن بعيد منعزل من الارض ، وهناك عاشا بسعادة وهناء ، وانجبا العديد من الاولاد .

لكن دهشة الابوين كانت كبيرة حين اكتشفا ان

الاولاد لا يفهمون بعضهم البعض ، وانهم يتحدثون بلغات غريبة مختلفة ، بحيث لا يستطيع ابواهم فهمهم .

انزعج « الاتانفانا » كثيرا لهذا الامر ، وقرر ان يستشير « سا » فيه ، فلم يتردد ، بل انطلق في طريقه ، وهناك قابله العم « سا » ببرود وقال له :

ـ نعم انا الذي عاقبتك بهذا ، فقد اذيتني حين اخذت ابنتي مني وانت تستطيع فهم ما يقوله اولادك ، لكنني سامنح اولادك البيض الفكر والورق والحبر ، حتى يكونوا قادرين على تسجيل افكارهم ، وساعطي السود مجرفة وكبريتا وفاسا ، حتى يستطيعوا انجاز الاعمال الموكلة اليهم ، وحتى يمكنهم توفير لقمة العيش لانفسهم .

كذلك فقد اوصى « سا » الاتانفانا ان يزوج ابناءه البيض من بناته البيضاوات ، وان يزوج السود من السوداوات ، ولرغبته في الاذعان لاقوال عمه وتوصياته، فقد قام « الاتانفانا » بتنفيذ كل ما قاله له ، فاقام احتفالات الزواج بمجرد عودته ، ثم تفرق اولاده في اماكن مختلفة من هذا العالم فنشأت منهم الاجناس البيضاء ، والاجناس السوداء ، ومن هؤلاء الاسلاف ، ولد عدد لا يحصى من البشر الذين نعرفهم اليوم تحت اسماء الفرنسيين ، الانجليز ، الايطاليين ، الالمان الخ ... ، هذا من جهة ومن جهة ثانية فقد تناسل الجنس الاسود ايضا ، فولد الكانو والجويرزي ، والمانون والمالينكي ، والتوما يعقوبا ، لكن هذا العالم كان حتى ذلك الوقت يعيش في ظلام دامس .

عاد « الاتانفانا » مرة ثانية يفكر في طلب النصيحة من « سا » فأمر التوتو « طائر قديم ، احمر صغير الحجم » ، والديك ان يذهبا ويطلبا النصيحة من « سا »

وعندما سمع « سا » صوت الرسولين ، دعاهما وقال :

ـ ادخلا الى البيت وساعلمكما اغنية تستطيعان عن طريقها دعوة النهار حتى يتمكن الرجال من الذهاب الى اعمالهم .

وعندما عاد الرسولان الى « الاتانفانا » كان الغضب قد اخذ منه كل ماخذ ، فجعل يونجهما قائلا :

ـ لقد قدمت لكما المال والزاد من اجل القيام بتلك الرحلة ولكنكما اهملتما واجبيكما ، انكما تستحقان المـوت .

توسل اليه الطائران ، فتغلبت الرحمة على الغضب، وسامح « الاتانفانجا » الرسولين غير السعيدين ، وبعد مضي وقت قصير ، ارسل التوتو صيحته الاولى ، وغنى الديك اغنيته الاولى ، فحدثت المعجزة ، اذ لم يكد الطائران ينتهيا من اغنيتهما حتى كان الفجر الاول يشرق على هذه الارض ، فظهرت الشمس في الافق ، وسارت في مدارها السماوي ، ضمن ، ضمن الاتجاه الذي رسمه لها « سا » وعندما انتهت رحلة الشمس ، ذهبت لتنام في الجانب الاخر من الارض .

وفي نفس اللحظة ظهرت النجوم لتعطي بعض الضوء للجنس البشري خلال الليل ، ومنذ ذلك اليوم اصبح على الطائرين ان يغنيا اغنيتهما من اجل دعوة النهار ، يبدأ التوتو اولا ، ثم الديك .

بعد ان منح الشمس والقمر والنجوم للجنس البشري ، دعا « سا » « الاتانفانا » وقال له :

ـ لقد اخذت ابنتي الوحيدة ، وحرمتني منها ، ولكنني مع ذلك فعلت لك الكثير من الاعمال الجيدة والخيرة ، وقد جاء دورك الان لتخدمني ، ولانك حرمتني من ابنتي الوحيدة ، فان عليك ان تقدم لي احدى بناتك في اي وقت اشاء ، هذا هو طلبي وعليك انت الطاعة دائما.

وخوفا من عواقب المعصية ، لم يكن امام « الاتانفانا » الا الموافقة وهكذا فقد دفع « الاتانفانا » نتيجة لمخالفته تقاليد الزواج ، المهر الذي استمرت الكائنات البشرية على دفعة فيما بعد ، وهذا المهر هو الموت .

انه لامر محزن فعلا ، ان تستطيع الطبيعة الغادرة والخبيثة للمبشرين البيض ان تسرب مثل هذه الافكار للرجل الاسود ، كل ذلك من اجل تلفيق مثل هذه الحكاية التي توضح عقدة الدم بين الجنسين .

ان القدر الذي تنبأ به « نوح » و « سا » هو نفسه قدر زكريا ، وهذا يظهر بوضوح ، عندما يبدأ الاخوان باستعادة ايام طفولتهما فيقول زكريا لاخيه ، انه لم يكن لديه الكثير من الاشياء التي يلعب بها ويستمر الحديث على النحو التالي :

زكريا : الا تذكر الالعاب التي كانت لك

موريس : انا ؟

زكريا : نعم انت ، الا تذكر تلك القمة انني اذكرها جيدا ، قمة الاشجار البنية الكريهة الرائحة ، لقد كانت تعطيني بكرات القطن القديمة لالعب بها ، تلك الكرات لم تكن تشبه العابك مطلقا ، لكنك كنت تطمح للوصول الى القمة ، وكنت تنجح في ذلك .

موريس : انا ، ومن الذي منحني تلك القمة

زكريا : امنا

موريس : امنا ؟

زكريا : اجل ، كانت تقول انها لا تملك غير قمة واحدة نعم هناك قمة واحدة دائما .

موريس : زكريا ، لماذا تذكر لي هذا الشيء الان ؟

بعد ذلك يتابع زكريا وصف « الام المزعومة المشتركة » كما يعرفها حتى يصرخ موريس قائلا:

موريس : زكريا ، هل انت متأكد من ان ما تصفه هو امنا وليست امراة اخرى ؟

زكريا : بل امنا ، امنا ، امنا هي التي وضعت الاشواك في طريقي ، لكنني حاولت تقليم تلك الاشواك

موريس : لا يا زكريا ، انت تقلقني بهذا الكلام ... والملابس الملابس الرمادية ...

زكريا : ربما

موريس : « مواصلا » الملابس الرمادية التي لبستها وذهبت بها الى الكنيسة ، الم تذهب الى ...

زكريا : لا ، لقد ذهبت الى اللحام ، جال ذهبت الى ذلك المكان .

موريس : لماذا ؟

زكريا : من اجل جمع الفضلات

موريس : فضلات ، كفى يا زكريا ، كفى ، هذا شيء مزعج حقا اعني ، اعني ، ربما كانت هناك امراة اخرى

زكريا : وكيف يكون ذلك ؟

موريس : اسمعني جيدا يا زكريا ، الا تذكر الاغنيات التي كانت تغنيها

زكريا : انا ؟ « يضحك » ويشرع في الغناء

جلدي اسود
الصابون ازرق
لكن ماء الغسيل يسقط ابيض
لقد نمت مع رجل
ليلة الجمعة
وها انا اضع الان قطعتين من اللحم
قطعة صغيرة سوداء
وقطعة صغيرة بيضاء
هذا هو ما حدث

موريس : « يحدق فيه برعب » ماذا حدث ، هذه ليست هي الاغنية التي كانت تغنيها لي

زكريا : صحيح ، ماذا كانت تغني لك اذن ؟

موريس : كانت تهز مهدي وتغني
يجب ان تصل الى القمة

زكريا : لا اتذكر هذا ابدا !

موريس : « باكتئاب » لكن ما تقوله يخيفني يرعبني

يبدو من هذا الحوار ان هناك قصورا في فهم المراة، وقد ساعدت امهما على توسيع تلك الهوة التي تتنامى هذه الايام ، تلك الهوة التي تجعلنا ننسى المفهوم الانساني العام ، ان موريس يصر في بحثه عن شيء ما في الطفولة وهذا الشيء هو : التمييز ، الاثنان متميزان ، ومن خلال اصراره هذا يصل الى النقطة التي تقوده للارضية المشتركة ، وذلك من خلال اللعبة التي كانا يلعبانها ايام الطفولة ، ورحلتهما الخيالية على حطام سيارة قديمة ، مثل تلك الرحلة التي تكبداها وهما يطاردان سربا من الفراشات :

موريس : انظر ، هناك فراشة

زكريا : الى جانبك

موريس : والى جانبك ايضا ، انظر

زكريا : الفراش حولنا

موريس : هذا قليل يا زكريا ، لقد انسقنا وراء سر الفراشات « زكريا يبتسم ثم يضحك »

موريس : هل تذكر ، لقد وجدنا الشيء المفقود ، لقد وجدناه ، هذا هو شبابك .

لكن ذلك الشباب قد انتهى ، فقد كانت تلك الحادثة في بداية شبابهما في بداية الزمن ، لكن الوضع الحاضر يجب ان يكون كما قرر « نوح » يجب على زكريا ان يذل ويحتقر ، ويخدم الرجل الابيض ، وهذه هي جريمة الهوى واللاانسانية ، ان الكلمات التي يستخدمها فوغارد، عبارة عن كلمات فارغة من اي محتوى ، بالنسبة لموريس، ولكنها تعيش كواقع لدى زكريا .

زكريا : نعم انهم يدعون الرجل طفلا ، وانت ايضا تنطق بمثل هذه الكلمات يا موريس

موريس : اية كلمات ، الطويلة ام القصيرة ؟

زكريا : المسحوقة ، التي لا تلائم فمك

موريس : اعرف الكلمة التي تعنيها

زكريا : قلها

موريس : الاذى

زكريا : ا . . ل . . ا . . ذ . ى

موريس : الظلم

زكريا : هذه الكلمات كانت خارج اطار تفكيري

موريس : اللاانسانية

زكريا : لا . هذه الكلمات تقال لي عندما يطلبون مني الوقوف عند البوابة

موريس : انا مصيب اذن في تفكيري ، لقد كنت هناك هذا اليوم

زكريا : طوال اليوم ؟

موريس : وحاولت ان تعود الى الخرائب

زكريا : حاولت ان اعـود الى الخرائب لكن قدمـي لم تستطيعا حملي

موريس : ثم ماذا بعد ؟

زكريا : قيل لي ، اذهب الى البوابة ، او اذهـب الى جهنم أيها الطفل

موريس : هل قال لك ، ايها الطفل حقا ؟!

زكريا : اجل

موريس : مرة واحدة

زكريا : بل لقد اختصر الاذى والظلم واللاانسانيـة في كلمة واحدة

ان اذى وظلم الرجل الابيض ، والنظرة البدائيـة الساذجة تجاه الرجل الاسود تجعله يرى زكريا كانسان امي جاهل ، غبي كريه الرائحة ، واهتماماته الاساسية تنصب على الشرب والجنس ، كما انه لا يمكن ان يكون اكثر من مستخدم مهمته الوحيـدة ، تحقيق المكاسب والارباح للرجل الابيض ، وزكريا يحس بذلك الامر ، فهو يقول :

ــ انا اقوم بالعمل ، وهو يضع يديه على كل ارباحي ومكاسبي

ان زكريا هنا لا يعدو كونه مجرد وحدة انتاج ، انه مجموعة من البشر ، الذين قال عنهم وكيل وزارة العدل في جنوب افريقيا عام ١٩٦٩ بانهم « فضلات زائدة » .

لقد اوجدت الحملات التبشيرية والاعلامية الحاقدة والفعالة من قبل الرجل الابيض بلبلة في افكار الرجـل الاسود ، حتى ان زكريا قد بدأ يشك في نبله وجماله ، وهذا كله يتضح في المشهد الذي يواجه فيه امه في الحلم ، وقبل ان يفعل ذلك يرتدي بدلة موريس ظنا منه انـه حين يرتدي هذه البدلة فانه سيكتسب هوية الرجـل الابيض ، وبذلك يأخذ صفات ومميزات ذلك الرجل . ان عملية ارتداء لهذه الملابس ما هي الا نتيجة للحالة القلقة التي تلازم تفكيره ، وهي ايضا اعتراف بالشكوك التي تهاجمه بين حين واخر .

موريس ايضا يحاول ان يفعل نفس الشيء حتى يستطيع الوصول الى درجة معينة من التفهم لزكريا ، ويعرف ما هية شخصيته ، فهو بالرغم من اعتزازه بهويته كرجل ابيض ، لا يتورع من ارتداء معطف زكريا البالي القديم .

الملابس هنا تلعب دورا مميزا وهاما في تأكيد الهوية ، وتشير الى مكان ومكانة كل واحد منهما داخل المجتمع ، ذلك المجتمع المنقسم والممزق .

ان ما يدور في هذه المسرحية يذكرنا برواية « عام في سان فرناندو » لـ « ميخائيل انثوني » التي يصف فيها شخصية السيد كاندلز قائلا :

« لم نسمع غير القليل عن السيد كاندلز ، وهـذا الشيء القليل الذي سمعناه كان مجرد همسات ، ولـم نستطع معرفة الكثير ، لكننا كنا نراه في بعض الاحيان وهو يتكيء على عمود الدرابزين في مكتب فورستري . كانوا يقولون عنه انه ارستقراطـي ، لكنـه بالاضافـة الى ارستقراطيته كان مرتبا وانيقا ، يلبس جاكيتة ، وربطة عنق في الايام الحارة غير العادية ، وقـد كانت مشـيته ووقفته ونظرته وطريقته في الكلام تثبت انه على ما يرام وتفصح عن كل شيء ، مما جعلنا نحس انه قد حقق كل ما يريد من هذه الحياة .

والسؤال الذي يطرح الان ، هل كان السيد كاندلز اسود ام ابيض ، ان انسانا يرتدي لباسا مثل لباسه ، ويتصرف كما يتصرف لابد ان يكون ابيض ، هذا الشعور يظل يلازمنا حتى الفصل الرابع من الرواية ، حين يكشف المؤلف ان السيد كاندلز قد وفق في تقليده للرجل الابيض ، واستطاع ان يرتدي ، وان يسير على خطاه ولكنه فشل في تقليد لغته .

هذه الحقيقة تجعلنا نحس انه بالرغم من الـدور المتميز الذي تلعبه الملابس في تاكيد الهوية ، الا ان فعاليتها وتاثيرها لا يمكن ان يدوما ، وهذه هي نفس الحجة التي اعتمد عليها موريس ، لقد حاول اقناع زكريا ان هنـاك اشياء اخرى كثيرة غير الملابس هي التي تشكل هويـة الرجل الابيض ، ولكن زكريا يظل يجادل ويناقش حتى يقول موريس انه من الممكن ان نجد رجلا ابيض حافـي القدمين ، هنا يصيح زكريا بغضب :

ــ لا ، ليس هناك رجل ابيض واحد حافي القدمين

ويضيف :

ــ اقدام المستعمرين البيض غير مرئية

صحيح ان الملابس لا يمكن ان تكون البديل لكـل شيء ، ولكنها في مجتمع مثل مجتمع جنوب افريقيا تلعب دورا رئيسيا ، وزكريا يعرف هذا الامر جيدا لذلك نراه في لحظات اليأس يستخدم ملابـس موريـس من اجـل الحصول على مكاسبه ، وتحقيق ما يريد .

ان منظر زكريا بملابس الرجل الابيض مضـحك جدا ، تماما كما هو الحال حين يرتدي موريس ملابس زكريا ، وهذا يعيدنا ثانية الى السيد كاندلز الذي يقول :

« الملابس بحد ذاتها غير كافية لاثبات وتأكيد هوية

الاخرين ، وان لا شيء يمكن ان يعين هوية الانســان اذا ما اخطأ القدر بحقه »

لهذا نرى زكريا يتهم امه قائلا :

ـ اجيبي بصراحة من انت ، اريدها من اعماق قلبك ، حيث يختلط دمك الاحمر هذا بالحزن والكابة ، اخبريني ، قولي لي ، من هو الذي تحبينه حقا ، انا ام هو ، عفوا يا اماه هذه ليست مشاعر شريرة ، لكن اقصد ان على الانسان ان يعرف ويتأكد ، ان مجرد كونه اخي يثيرني ، لا تكتئبي ، انه مجرد سؤال ، انظـري ، لقـد احضرت لك هدية « يقدم لها يده وهي مضمومة » انهـا فراشة حقيقية جميلة ، لقد انطلقنا بسرعة يا امي وقتلنا الفراشات التسعين كلها ، ولم يبق منها غير هذه الفراشة هذه الفراشة جعلتني افكر في نفسي ، امي ، افكـر في نفسي ، لهذا امسكت بها ، وجئت بها اليك ، جئتك بها لتذكرك بالخدمات التي قدمتها لك ، امي العجوز ، هذه الفراشة مني ، عرفان بالجميل ، وهي تكفي ، اليـس كذلك ، الكثير من الاشياء تعرف بجلدها ، ولو بشرتها ، ولانني حصلت عليها وامسكتها بيدي ، فقد حصلت على الجمال ايضا ، اليس كذلك .

يقول روديارد كبلينغ في قصيدة له :

« تقبل اعباء الرجل الابيض
وابدأ من الان سلالتك الممتازة
قيد اولادك بالمنفى
من اجل خدمة حاجاتك الاسيرة
ولينتظروا تحت النير الثقيل
لينظروا لسرب الفراشات البرية المرفوف
سيكون نسلك الجديد كئيبا
نصفه الاول شيطان
والنصف الاخر طفل »

ان مجيء موريس للعيش مع زكريا ، هو بحد ذاته يعد رمزا لمجيء الرجل الابيض الى جنوب افريقيـا ، وحلمه في الدرجة الاولى كاخ لزكريا ، وكرجل ابيض ، يمكن ان يمثل كالتالي :

الدفء ـ الفراشة

طفل جميل ـ رجل ابيض

رجل ابيض ـ سيد الجنس البشري

لكن موريس بالرغم من كونه رمزا للرجل الابيض ، الا انه حر ، فهو رجـل يمـلك ضميرا ، يعرف خطأه ويستطيع ان يدرك العلاقة التي تربطه باخيه الرجـل الاسود ، لهذا نراه يتخلى عن حلمه الحقيقي ، ويستبدله بحلم اخر ، ذلك ان الاحـرار البيض يعتقـدون ان كلا الجنسين يستطيعان العيش مع بعضهما البعض ضمن

مجتمع هارموني متكامل ، لذلك نراه يقول لزكريا :

ـ هذه هي مبادئي ، ان نعيش انا وانت هنـا ، في مكان واحـد .

وهذا هو ما يفسر وجوده في الغرفة مع زكريا ، ولكن بالرغم من انحيازه الى جانب الرجل الاسود « انا وانت في جانب وهم في الجانب الاخر » الا انه ما يزال مولعا بتحطيم سعادة زكريا .

زكريا : قبل ان تأتي الى هنا ، قضينا وقتا ممتعا وجميلا ثم اتيت انت و . .

موريس : قلها

زكريا : . . ثم اتيت انت ، هذا كل شيء .

ان تسامح موريس في عدم تحقيق حلمه الاول ، ما هو الا تصميم على الانتصار على ذاته وغريزته ، وهـذه ليست مهمة سهلة يمكن تجاوزها ، وهي ايضا نقطة هامة لا يمكن اغفالها داخل اطار المسرحية ، لان غريزة موريس تسعى هي الاخرى ، وبشكل دائم من اجل تأكيد ذاتها ووجودها ، ومما يؤكد ذلك بوضوح ، ان موريس ما يزال يؤمن ايمانا راسخا بتفوق القيم البيضاء ، وهو يحـاول دائما فرض هذه القيم على زكريا ، انه يبشر بالتقاليـد والتعاليم البيضاء ، مثل الاقتصاد في النفقات ، وموقفه من الجنس والشراب ، فعندما يحلم زكريا بفتاة « حلماتها كالفواكه » نرى موريس يقدم بديله الاخر قائلا « الصداقة هي البديل للجنس » ، هذا التخطيط وهذا التبشير هما اللذان يحاصران اللحظة المستقبلية ويحدان من التفاؤل والامل .

ان غياب المرأة من حياة زكريا ، ذلك الغياب الذي ظل حتى لحظة دخول موريس لحياته ، يمكن ان يوضح أبعاد القوانين الحقيقية التي سنتها حكومة جنوب أفريقيا ، فعلاقة زكريا بـ « اثيل لانغ » تعتبر خارج اطار القضية ، نتيجة للقوانين الفاسدة التي تمنع اي اتصال جنسي بين البيض والملونين ، وتحت هذه القوانين ، فان الانسان الملون هو اي شخص اخر يختلف عن الانسان الابيض ، والانسان الابيض هو اي رجل يحاول تأكيد ذاته بوضوح ، او هو المفهوم العام للانسان الابيض النقي !

لكن هناك سببا اخر ، يمكن ان يضاف الى اسباب افتقار زكريا للمرأة ، الا وهو نظام المناطـق الخاصـة بالبانتو ، والقوانين التي تحد من دخـول الملـونين الى مناطق البيض ، وهذه القوانين تعني انفصال الزوج عن زوجته ، لانه اذا تزوج اي رجل من امرأة قادمة من الريف فانه لا يسمح لها بالقدوم للعيش في المدينة ، حتى ولو كان الرجل قادرا على الانفـاق عليها ولا يمكنهـا تخطي تلك القوانين ، الا اذا استطاعت اثبات انها جاءت الى المنطقة بشكل قانوني ، وانها تقيم مع زوجها من قبل ، لكن هناك قوانين صارمة تحرم دخول النساء السود الى مناطـق

العاصمة ، مما يجعل وجود المراة مستحيلا .

ولان موريس انسان ابيض ، او هو انسان ابيض ظاهريا ، فانه قادر بالطبع على القراءة والكتابة ، وهو يعرف التقاليد الاجتماعية الجيدة ، فهو يعلم زكريا كيف يستعمل ورق التواليت ، وهو ايضا يحاول اثبات مناصرته لقضايا السود ، وقضية الاخوة بين الجنسين بشكل دائم ، لكنه حين ينجح في الانتخابات يعلنها بصراحة « لقد فزت » مؤكدا تفوقه كانسان ابيض .

ان كل الحقائق تؤكد على ان زكريا هو الذي يعمل وان الاموال التي كان لا يتصرف بها موريس هي امواله هو ، مما يؤكد لنا بالتالي ان الحالة الاقتصادية لجنوب افريقيا مبنية على جهد وكدح الانسان الاسود ، ذلك ان اموال زكريا هي التي تستخدم في شراء بدلات موريس، لكي يظهر بالمظهر اللائق كانسان ابيض .

صحيح ان موريس ينظر الى زكريا نظرة الاخ لاخيه لكن مواقفه تعكس قوانين « البرت شويتز » « الانسان الاسود هو اخي ، لكنه الاخ الادنى » ولسوف اعود لمناقشة قضية غموض دور موريس في مكان اخر من هذا البحث .

ان حدث المسرحية كله يقع في مكان واحد ، مكون من غرفة واحدة ، او على الاصح في كوخ في منطقة من ان هذا البيت هو بيت زكريا ، البيت الذي نراه يتقاسمه مناطق السود في « كورستن » بالقرب من « بورت اليزابيث » ، في جنوب افريقيا ، على المستوى الواقعي ، ان هذا البيت هو بيت زكريا ، البيت الذي تراه يتقاسمه مع موريس ، ولكن على المستوى الرمزي ، فان هذا البيت عبارة عن نموذج مصغر لمجتمع جنوب افريقيا ، وهناك مستوى اخر ايضا ، اذا ما اعتبرنا ان الغرفة هي عالم داخل عالم بحيث يساعد الزمن كلا من موريس وزكريا على الكشف عن مواقفهما ، واسقاط كوابيسهما واحلامهما بشكل جيد .

وهذه الغرفة تشبه الى حد بعيد « استوديو ستايل » في مسرحية « موت سيزوى بانزى » بحيث يمكن اعتباره « غرفة الاحلام » ، ويمكن ايضا الادعاء ان الحدث كله يقع في ذاكرة انسان واحد ، كما كان الحال في مسرحية « موت سيزوى بانزى » .

وهذا الوضع يقودنا الى منافشة قضية الزمان والمكان التي تلعب دورا رئيسيا وهاما في مسرحيات فوغارد ، ذلك ان هذه القضية تتصل بشكل اساسي بقضية الهوية مما يؤكد الابعاد المتبادلة لتلكما القضيتين .

والمسرح المكاني المفتوح ، هو الشكل المناسب لتوضيح ذلك ، وقد استعمل فوغارد هذا التكنيك المسرحي للاستفادة منه في مسرحيته « موت سيزوى بانزى » وعندما يعتبر ان للزمان والمكان ابعادا متبادلة مع قضية الهوية ، فانه يكون من المفيد ايضا التعرف على تلك القضية من خلال البانتو ، لان مقولة الزمان والمكان واحدة في تلك اللغة .

الزمان والمكان ، اقنومان لشيء واحد في لغة البانتو، فهي رمز للتمركز الزماني والمكاني لكل حدث ، ولكل دافع ، لهذا فان كل الاشياء تعبر عن قوة ، وكل الاشياء في حركة دائمة .

حين نسأل :

– اين رايتها انت ؟

ربما يكون الجواب :

– اين رايتها انا

لماذا ، لان الناس اثناء حكم الملك العاشر ، تعودوا

انْ يجيبوا عن السؤال المتعلق بالمكان ، باجابة تتعلق بالزمان ، وللاجابة على السؤال السابق .

– اين رايتها انت ؟

يمكن ان يكون الجواب :

– في القارب تحت جسر ليانا

هنا يكون قد اجيب على السؤال بمفهوم مكاني، وهذا شيء عادي ، لكن كل انسان حين ينظر للساعة، فانه يقرأ الزمن من وجهة نظر العقارب ، والعقارب بعد للمكان ، كذلك فان الذين يحاولون رسم الدوافع يضعون الزمان على محور مماثل اخر .

ولتمثيل حالة التبادل بين الزمان والمكان ،ومعرفة العلاقة بين الاثنين لتحديد الهوية ، يمكن ان نقرا احد المشاهد من مسرحية « بويزمان ولينا » حيث نرى فوغارد يوظف المكان من اجل اثبات الهوية ، وهذا يعني ان اي انسان يفقد الحس المكاني ، فانه يمكن ان يدعي اية هوية اخرى لنفسه ، ولقد عرف « بويزمان » ذلك، ولذلك نراه يصرخ فوق انقاض بيته المدمر بانتصار :

بويزمان : « بانفعال » نعم « يثغو » .

كان عليك ان تقولها ايضا ، تجلس هناك بقصتك الكئيبة وتقول ، ان الرجل الابيض يمنحنا العطف والتأييد ، وكان عليك ان تساعده ، لانه لا يحرق بيتك فقط ،فبيتك كان يمكن ان يدمر وحده ، او ان يحرق وحده، هناك شيء اخر في تلك النار ، شيء نتن ، هو نحن ، قصصنا المأساوية الكئيبة ، رائحتنا ، عالمنا ، نعم ، هو كل هذا ، وقد حرق الان ، نعم حرق ، لقد رايت ذلك بام عيني ، رايته وهو يتحول الى كومة من الرماد الهامد .

بعد ذلك ... هنا ، ذهبت الى المكان الذي كان فيه بيتك فوجدته قد اختفى هو الاخر ، هل تفهم هذا ، لقد اختفى ، حاولت ان اناديك لتشاهد كل شيء هناك ، هناك حيث كنا نزحف كالسعادين أثناء الدخول والخروج ، هناك حيث اعتدنا الجلوس كالسعادين للاكل ، رؤوسنا بين ارجلنا ، واصابعنا في اوعية الطعام تختفي حتى لايرى احد طعامنا ، كان بامكاني ان اقف هناك ، كان هناك مكان واحد استطيع ان أقف فيه منتصبا ، انت تعرف بالطبع ماذا يعني هذا ، انصت الي ، انني أريد ان استعمل كلمة واحدة ، سمعتهم يتلفظون بها اسمها الحرية نعم ، هذا هو ما اعطانا اياه الرجل الابيض ، لقد حررنا من عقدة المكان ، لقد ضحكت ، نعم ضحكت عندما التقطنا اشياءنا وبدانا المسير ، لانني شعرت بالسعادة في ذلك الوقت، وكنت اريد ان اغني لنفس الكلمة «الحرية».

وطوال تجوال « بويزمان » بلا هدف ، وبلا مكان يربطه ويقيده ، كان قادرا على الدفاع والمحافظة على اية هوية يرغب فيها ، لكنه في اللحظة التي ارتبط فيها بمكان واحد ، شعر بأن حريته قد قيدت وان هويته القديمة التي فرضها عليه الرجل الابيض فرضا ، أصبحت هوية مخيفة ومرعبة .

بويزمان : ثم ، ثم ، جاء هذا الشيء المتاخر ، المتاخر جدا يا بويزمان ، فالتقطته بسرعة ، وانهيت طوافك ، لكن الى اين ، الى قبو اخر ! .

وحين نعود لمسألة الزمن والهوية ، نجد ان هوية الانسان جزئيا عن طريق الذاكرة ، وهنا بدوره يعني انها تترسخ داخل فكر الانسان وتتوالد عن طريق الزمن، وهذا ما نجده أيضا في اعمال بيكيت .

يقول كريستين بترسين :

« الذاكرة المتماسكة هي مفتاح الهوية ذلك لان الزمن هو الذي يسمح بالتغيير ، وبمعنى اخر فأنه من الصعب على اية لحظة مفردة ان تعطي الانسان هويته الخاصة اذا لم تسمح بالتغيير في اللحظة التالية ، ففلاديمير واستراجون في مسرحية « بانتظار جودو » لم يكن لهما ذاكرة متماسكة ، لانهما لم يكونا يعرفان شيئا عن الزمن » .

لهذا نجد الكثير من شخصيات فوغارد تسعى جادة من اجل ترسيخ هويتها عن طريق الذاكرة المتماسكة والقوية . « ميللي » في مسرحية « الناس يعيشون هناك » و « جوني » في مسرحية « مرحبا ووداعا » امثلة واضحة على ذلك .

تبدأ مسرحية « مرحبا ووداعا » بجوني وهو ينقر بخفة بالملعقة على جانب الكاس ويعد :

جوني : « يعد وهو ما يزال ينقر » خمس وخمسون، ست وخمسون ، سبع وخمسون ، ثمان وخمسون ، تسع وخمسون ، ستون ثلاثمائة و ....

خمس دقائق ، تصبح ساعات ، تصبح اياما .. اليوم يوم الجمعة ، شيء ما ، تسعة عشر ، ثلاث ،ستون ، الف ،تسعمائة وثلاث وستون ، مضروب باثني عشر ، مضروبه بثلاثين مضروبة باربع وعشرين ، مضروبة بستين .

« صمت »

مضروبة بستين ، مرة اخرى ، تعطيك كم ثانية مرت على ميلاد المسيح ، ملايين .

« صمت » .

نعم ملايين ، ملايين ، مرت على ميلاد المسيح « يبدأ بالنقر ثانية ، لكنه يتوقف بعد فترة قصيرة » ، لا ، انها ستة ، والستون اذا كررت ست مرات تصبح ثلاثمائة وستين ، نعم ست دقائق فقط .

« يتلفت حوله »

الجنرال ، الطاولة ، المقاعد ، هذه الاشياء الثلاث فارغة واحد فقط هو الذي يحتلها الان ، انا ، لاتغيير ، نعم ، لايوجد هنا احد غيري ، نعم انا أقدم جزء فيها ، وهذا افضل بكثير من اية ذاكرة ، كل الناس يتشابهون هنا في الماضي في اللحظة الحاضرة وفي المستقبل. لكن ما تزال معالمي هذه المعالم ستصبح بعد مضي زمن طويل ملامحه هو .

ان الحل الوحيد لمشكلة جوني هنا ، هو ان يأخذ هوية والده ، والده المقعد المشلول ، هو الذي يزوده بخلفية زمنية ماضيه يقول :

ـ « رجل له قصة »

المعنى الثالث لترسيخ الهوية ، هو عن طريق الخيال ، ان ترى نفسك في ذاكرة الناس الاخرين ،وان تدرك من انت ، ومن تكون من خلالهم ، في مسرحية « الناس يعيشون هناك » نرى دون يقول لميللي :

« لقد خسرت مكانتك في ذاكرة الانسان ، وبضربة حظ ، يمكن ان تحصل عليها مرة ثانية وثالثة ، خلال هذه الحياة ، نعم ، ان تعيش في ذلك العش الدافيء في ذاكرة الاخرين ، انت مرتبط بتفكيرهم ، ومشاعرهم وهم قلقون عليك ، لكن مهما كنت محظوظا ، فلن تبقى

في الذاكرة الى الابد ، حينها ستعود للبرد من جديد ، وستفقد دفء الذاكرة » .

دعونا نتأمل « هوستر » في مسرحية « مرحبا ووداعا » حين يقول :

« بعد ذلك نهضت في منتصف الليل ، وبدات افكر واتعجب ، ماذا يمكن ان يكون اي انسان ، وماذا تعني اية غرفة ، وما ازال افكر حتى الان ، لمن هذه الغرفة ، لي لكن ماذا يعني هذا ؟

ان مأساة « هوستر » تكمن في حقيقة ان المهر والفساد ، يتحركان من مكان الى مكان ، ومن انسان الى انسان ، وهو غير قادر على ترسيخ نفسه في اي مكان ، او في ذاكرة اي انسان اخر « انا لست في خياله » لذلك يجد نفسه مجبرا على الانتظار ، الانتظار فقط « دعي كل شيء يحدث وانتظري ، انتظري الذاكرة » .

ويقول بويزمان :

« ان ما نريده كلنا ، هو زوج اخر من العيون، لكي نرى انفسنا » .

ان الحديث عن قضية الزمان والمكان وعلاقتهما بتغيير وتأكيد هوية الانسان يقودنا للحظة التي يثبت فيها الزمان والمكان ، وهذه اللحظة تعبر عن الحالة التي نراها في مسرحية « عقدة الدم » ففي هذه المسرحية عالم داخل عالم ، لكن العالم الذي يمارس فيه موريس وزكريا احلامهما ولعبتهما ، هو العالم الوحيد المسيطر عليه بواسطة دقات ساعة موريس المنذرة المحذرة ، ففي كل وقت تدق فيه هذه الساعة تعيدهما الى الزمن التاريخي للحقيقة الحاضرة ، وطوال تلك الفترة يحاول كل واحد منهما ترسيخ وتأكيد هويته داخل مجتمع جنوب افريقيا ، ذلك المجتمع المسيطر عليه من قبل الرجل الابيض ، وهذا هو ما يوضح تحكم موريس بساعة الانذار ودقاتها ، ان هذا الخيار المطروح من خلال دقات الساعة ، هو الخيار الوحيد المناسب لفوغارد ، لان تلك الالة هي التي توقظنا دائما من احلامنا وكوابيسها ، وتنشلنا من ذلك العالم ، لتدفع بنا ثانية الى عالم هذه التجربة ، ماثلة أيضا في مسرحية «الناس يعيشون هناك » يقول « دون » :

دون : انا احلم الموسيقى تعزف ، وانا في ركن بعيد جدا لا يراني أحد ، اظن انها حفلة ، لان هناك العديد من الناس و ... حسنا .. لا اعرف شيئا عنهم ، كل ما اعرفه عن اولئك الناس هو ضجتهم ، لانني لا اشاهد شيئا ، انني القط نفسي ، لكن الضجة مستمرة في الارتفاع، أحاديث ونكات أحدهم يضحك عاليا من القلب ، ثم ، ثم ، تتوقف الموسيقى لا استطيع التعبير عن انزعاجي لتوقفها ، علي الان ان اقف هادئا ، استعدادا للعمل ، اعرف ان توقف الموسيقى يعني أن دوري قد جاء ، لا تسألني عن شيء ، هذا هو التفكير الذي يسيطر علي « الان دورك » انني احس بعيونهم دون ان انظر اليهم ، أعرف انهم يحدقون وينتظرون ، لان دوري قد جاء ، ويجب ان اعمل شيئا ، لذلك سأتحرك ،اخطو خطوة واحدة الى أعلى ، تتبعها خطوة اخرى، ثم انحدر ثانية بخطوتين أو ثلاث خطوات ، خلال هذا الصمت ، بأمان ، بعد ذلك ستسير الاشياء بشكل خاطيء ، ها انا ابدأ الان تبدأن بالاهتزاز بقوة اشعر ان لي أكثر من بالارتعاش وانا اضع خطوتى الثانية ، ذراعاي تبدأن بالاهتزاز بقوة اشعر ان لي اكثر من خمسة مرافق ، كلها تهتز وتنفصل عنى ، الكاسات تسقط من يدي على اطراف الناس، واسقط انا على اقدامهم .

تيللي : انهض

دون : انا أفعل هذا دائما ، والمشكلة انني انهض حالا، دون ان أصل الى نهاية محددة ، والمشكلة ان ذاكرتي محاصرة بنفسها .

هذا الحصار المفروض على ذاكرة دون ، هو نفسه الاطار الذي يحاصر مسرحية « عقدة الدم » فالمسرحية محاصرة بدقات الساعة المنذرة ، فخلال الدقات يقوم الرجلان بتمثيل دورهما في اللعبة التي يكشفان فيها عن مفاتيح شخصيتيهما ، ويغيران هويتيهما ، ويحلمان احلامهما ، لكن الحركة خلال زمن الحلم هذا ، ليست ذات حدث ودلالات واضحة ، ان الدلالة الوحيدة التي يمكن التقاطها والتركيز عليها هي اللحظة التي يقوم فيها احدهما او كلاهما بانتحال هوية الاخر ، حيث يتضح لنا أنهما يؤديان دورارئيسيا وحقيقيا في اللعبة ، فالادوار هنا متوازية مع الاحلام، وربما تكون متوازية أيضا مع الواقع .

ويعبر زكريا عن هذا الامر ، عندما يتحدث عن صديقه ميني الذي لم يعد ، وهو يعود لايامه الماضية متذكرا تلك الازمنة الجميلة، ومواسم الضحك والسعادة التي قضاها مع ميني .

زكريا : كان يقف معي في تلك البقعة ، في الشارع، زجاجته في يده ، يتحدث بنبرة جميلة ،يضحك معي ، ويقول : زكريا ــ الليلة ليل « ساعة الانذار تدق » .

هل الليل كله هذه الليلة .

« زكريا يفقد خيط القصة ، وعندما يتوقف رنين الساعة يكون قد نسي ما قاله » .

لقد بعثرت الساعة بدقاتها حلم زكريا ، واعادته ثانية الى الواقع الحاضر حيث يصبح الماضي مجرد ذاكرة ضعيفة ، موريس ايضا يعود الى الماضي ، الى حلمه السابق حلم تفوق الرجل الابيض على الرجل الاسود ، ثم تتحول أحلامه بعد ذلك ، ليحلم بأن الناس كل الناس اخوة ، ويجب ان يعيشوا مع بعضهم بانسجام وتكامل تامين .

موريس : لماذا فعلت هذا ، لماذا احاول دائما انكار ذلك ، الان سأخبرك بالحقيقة كاملة ، لانني حاولت ذلك ، واعتقد ان ذلك لم يكن جريمة او اثما ، نعم ، اذا ما ولد الانسان ابيض عن طريق المصادفة لماذا لا يلجأ للتغيير ، لقد فكرت ، وما ازال افكر في الديدان التي تتمتع بالدفء داخل شرنقتها لتخرج في يوم من الايام باجنحتها الجميلة باحثة عن الاشياء ، لماذا لا يفعل الانسان مثل هذا الامر ،، اذا كانت احلامه الناعمة تشعره بالدفء في الليل ، لماذا لايقف في صباح اليوم التالي موقفا مختلفا ، لكن لا ، هذه هي طبيعة القانون ، وذراع القانون الطويلة تخيفني ، ومع ذلك يبدو انني محظوظ ، محظوظ لانني لا اتمسك بها ، لهذا ، لهذا ، لهذا ، ما الذي يخيفني ، انت ، نعم انت في احلامي ، لايوجد غيرك في احلامي ، ماذا عنك انت انت ايها الاخ الحميم ، قل لي ، ما طبيعة ذلك الشيء الذي نفعله لمن يشاركوننا دمنا ، ولون بشرتنا ، لم تكن هناك سوى ام واحدة ، وانت تعرف هذا ، ام واحدة ، وفرخان فقسا تحتها واحد منهما هو الذي يعرف ماذا يفعل ، اذا كنت لا تهتم بالتل .. حسنا ، سر قدما ، والا ستبقى كما انت ، ليست هناك حياة اخرى هناك كبر وهرم فقط ، حياة بالية وقاسية ، لقد تعبت لانك تريد ان تظل كما انت ، في كل بقعة ، وفي كل مكان ، تظل انت انت ، لهذا عدت ثانية ، « صمت » المسألة ليست صعبة للغاية وهي ايضا ليست سهلة ، في هذا الوقت ، لقد عرفت انني لست يهوذا الاسخريوطي ، يا يسوع اللطيف الجميل ، انا لست يهوذا الاسخريوطي .

في هذه الاثناء تعود دقات الساعة لتبعثر حلمي الاثنين ، ولان موريس ليبرالي ابيض فان لديه ادراكا تاما ، بان حلم الحق الالهي في تفوق الرجل الابيض ، ما هو الا حلم مزيف ومن الواجب « تجنب تلك الاحلام القديمة » يقول « ربما ينضم الي اناس جدد اخرين ، مع الزمن ، وفي الوقت المحدد « ومما يؤكد ذلك ان المسرحية توضح لنا الالحاح في كلمات موريس » في الوقت المحدد ، يعتبر دليلا وبرهانا جيدا .

لكن الانذار الصادر من دقات الساعة يعيدهما ثانية الى الواقع ، ويؤكد لهما ان الحالة التي ترتكز عليها فكرة موريس حول الاخوة الانسانية ، حيث يستطيع السود والبيض العيش معا بانسجام كامل ، ماهي الا حلم ايضا ، وهذا الحلم مستحيل التحقيق في مجتمع جنوب افريقيا في الوقت الحاضر ، عند هذه النقطة لابد من اثارة بعض التساؤلات حول فترة الطفولة التي قضاها الاثنان معا ، وفيما اذا كانت هذه الفترة ، والسعادة التي يحلمان بها ماهي الا خداع ، وليست اكثر من حلم ، وجملة موريس المشؤومة « لقد لعبنا لعبتنا يا زكريا » توضح ذلك .

هنا يمكن العودة ثانية الى النقطة التي اثرناها في السابق ، الا وهي غموض دور موريس ، وموقف فوغارد تجاهه ، فنحن نرى موريس يصرخ « انا لست يهوذا الاسخريوطي » لكن هل يمكن ان يقال عن الرجل الابيض في جنوب افريقيا بانه « يهوذا الاسخريوطي » ام انه كان يحاول تضليل وخداع زكريا ، نعم لماذا لايفعل هذا مع اخيه ،، ان موريس لم يفعل شيئا من اجل السود في جنوب افريقيا ، انه ما يزال يفرض قيم الرجل الابيض على زكريا ، ولهذا يجب مناقشة مصطلحات موريس من عدة نواح ، مع الاخذ بالاعتبار النظائر والبدائل بين العتمة والنور ، والدفء والفراشة ، «ماهو نظير الشيء الاسود » يجيب موريس « نظير الشيء الاسود هو انت ، النظائر تجرب شكلها وحجمها في الليل الخطر ، وانت تذهب معها يا زكريا تذهب مثلما تذهب الروائح الحقيقية والاحزان البسيطة » .

عندما يرتدي موريس معطف زكريا في محاولة منه ، للتعرف عليه ، فان اول شيء يخدعه هو عقليته كرجل ابيض ، « انت تقدم تضحية كبيرة ، حين تدخل الى عالم ذلك الانسان تشم رائحته ، وتتخيل تلك الايدي القذرة في الجيوب الفارغة ، وترى تلك البقع المقرفة على جلده » ، وهذا يثبت في كلا الحالين ان موريس يعبر عن الجانب السلبي ، وان هذه السلبية تجلت بشكل واضح في ذاكرته ، فهو يقول لزكريا « تمنيت لو ان تلك الغسالة العجوز خدشتني لحظة الولادة » ان استعمال كلمة « الخدش » تعتبر نوعا من الخداع والتضليل لان الخدش من نصيب الانسان الاسود ، والخدش عيب من وجهة نظر موريس ، وان كان يحاول ان يثني عليه ، وهذا برهان اخر يؤكد نظرة الانسان

الابيض على ان الانسان الاسود قد ولد بدرجة ادنى والمطلوب منا ان نصدق ان موريس معني بزكريا ورغبته في مشاركته تلك الحالة ، ذلك انه باستعماله كلمة « خدش » يظهر درجة وعيه وايمانه بفكرة تفوق الانسان الابيض ، تلك الفكرة التي تتعارض مع الافكار والعواطف التي يجاهر بها الليبراليون ، لذلك نرى زكريا يحدق فيه بشكل غريب .

ان ما يريد ان يقوله فوغارد هنا ، ان الافكار التبشيرية التي تقوم بها حكومة جنوب افريقيا قد تسربت الى وعي زكريا فهو يحاول ان يناقش فكرة جماله وتساميه ، وهو ايضا يتقرب من الرجل الابيض بالرغم من رفضه لتلك الفكرة عقليا وشعوريا .

ان تفسير موريس لقضية عقدة الدم ، تفسير عاطفي وساذج ، يحاول زكريا ان يجد تبريريا له ، بالرغم من شكه فيه بشكل واضح ، بينما يظل موريس يهذي « الاخوة ، العيش معا يدا بيد ، بحب اخوي ، الناس يتناسلون ، ونحن يجب ان نعيش ذلك الدفء ، كما تعيش الطيور الصغيرة في العش » .

هذا الشيء يدعونا الى اخذ الحالة الواقعية بالاعتبار ، فمرة اخرى ، واخرى ، نرى زكريا يحث موريس على خداع نفسه ، بالرغم من ان موريس يشم رائحة معطف زكريا ، بشكل مكتوم وهذا الحوار بين زكريا وموريس يوضح المقصود برائحة الرجل الاسود :

موريس : زكريا ، اظن انه يجب علينا ان نتعارض مني ثانية .

زكريا : حسنا

موريس : ماذا تظن ، هل لي رائحة ؟

زكريا : لا ، « صمت » هل بدأت ثانية

« موريس لايجيب ، زكريا يضحك »

موريس : لذيذ ، رائع

زكريا : تابع

موريس : ما تزال تستعمل الورقة بنفس الطريقة التي علمتك اياها

زكريا : ما هذا الذي تقوله يا موريس ، لماذا تتحدث الرائحة ماذا تقصد ؟

موريس : الرائحة الرجولية النتنة

زكريا : الرائحة الرجولية النتنة ، وذلك الرجل الاخر الطويل .

موريس : لا رائحة له .

زكريا : « يومي »

رائحة نتنة

ليست هناك رائحة احلى من رائحة الحرية
كل ستكون ممتعة تلك الازمنة التي يقف
فيها الانسان الى جانب اخيه الانسان
يعملان معا ، ويكدحان معها
تلك الازمنة التي يصبح فيها كل الناس
اهلي وعشيرتي

« يتابع زكريا تجفيف قدميه بمنشفة ، في حين يفرغ موريس الحوض ويضعه جانبا » مبني

موريس : ماذا عن مبني ؟

زكريا : قريبنا ، غريب مبنى هذا ، لم يعد ابدا

موريس : انا لم افتقده

زكريا : انت لا تذكر هذا ، انني اتحدث عن شيء قبلك

ونستطيع ايضا ان نلاحظ نمو الوعي من جانب زكريا ، حيث يريد ان يكون متكافئا مع موريس ، فاذا ما اخذنا بالاعتبار موقف موريس من زكريا بعد اكتشافه للعلاقة التي تربط بين زكريا وامرأة بيضاء ، علينا ان نربط بين الواقعية التاريخية التي تعني بالطبع ان مثل تلك العلاقة خارج المسألة ، وبين دور موريس كانسان ليبرالي في جنوب افريقيا ، لذلك لابد من توضيح الموقف الرسمي لهذه الحالة ، ذلك الموقف الذي يناقض دور موريس ، فنراه يقول لزكريا :

ـ « لقد قلت لك انه حلم ، نعم حلم خطير ورهيب»

وهذا ايضا يجعلنا نشعر انه يوضح اكثر الموقف الرسمي ، ويوضح رد فعل زكريا ، حين يوبخ موريس ، لانه غير قابل لان يتقاسم « تلك الرائحة البيضاء العطرة » مع اخيه .

ـ « انت لا تفكر في مشاركة اخيك لك ، في هذه الاشياء الجميلة ، اكشف لي عن كل مخططاتك ، وارائك حول المستقبل ، ودع السذاجة لنفسك » .

بعد ذلك يبدأ موريس بالتخلي عن زكريا ، زكريا الذي يمثل الجنس الاسود ، كل هذا يحدث ليكتشف زكريا تلك الحالة المخيفة والمرعبة ، ويعرف استحالة استمرار تلك الحالة .

ـ « انت ولد اسود يلعب لعبة الافكار البيضاء»

انه بهذا يدفع زكريا لكي يرى نفسه من خلال عيني الرجل الابيض ، ومن خلال تصورات الرجل الابيض ، حول الرجل الاسود ، مما يجعل زكريا يشكر موريس لهذا الفضح .

ـ « بعد كل هذه الحياة ، ها انا ارى نفسي ، اراها على حقيقتها هذه الليلة »

ويضيف :

ـ « لقد ساعدتني كثيرا ، انا شاكر لك ، بل ممتن لهذا الكشف » .

هذا الكشف ، وهذا الفضح يدفعان زكرياللموقف المتطرف ، ويجعلانه يتوقع نتائج كونه اسود ،ويتصرف بناء على ذلك .

زكريا : لقد عرفت ، عرفت كل شيء ، الايام السوداء، الطرق السوداء الاشياء السوداء ، انا كل هذه الاشياء ، وانا سعيد جدا سعيد ، ها ، ها ، ها ، هل تسمع صوت سعادتي السوداء .

موريس : اوه نعم ، اجل يا زكريا ، انني اسمعها ، انا اعدك ...

زكريا : هل تشعر بها ؟

موريس : نعم ، نعم

زكريا : وتراها ؟

موريس : اجل ، في منتصف الليل ، عندما تدق الساعة الثانية عشرة دقة ، معلنة انتصاف الليل ، اراك تقف امام عيني الطائفتين .

زكريا : وافكاري ، ماذا عن افكاري ؟

موريس : دعني اسمعها .

زكريا : انا في جانب ، وانت في الجانب الاخر .

موريس : هذا ما يريدونه

زكريا : وسينفذون ذلك

موريس : هل سمعته ؟

زكريا : هذا الوقت في غاية الجد

موريس : انني احذرك

زكريا : من اليوم فصاعدا ، ساكون كما انا ، وهم ايضا ، سيكونون كما يحبون ، لن اهتم ، لااريد الاندماج معهم ، هذا سيسيء لنقاء الدم ، وللاطفال البؤساء ، اريد ان ابقى نظيفا سوف اغتسل منهم ، سأغسل يدي ، نعم، سأغسل يدي الملطختين برجسهم ، دون ان اشعر بالأسف على شيء ، هذه الارتعاشات التي تراها ، وتشعر بها ، شيء اخر مختلف ،انت ترى انك ابيض ابيض جدا ، رجل ابيض اعمى، لايمكن ان يرى ماذا افعل .

ويأخذ زكريا على عاتقه بعد ذلك ان يجد لنفسه تميزها الخاص ، بحيث يكون ندا لموريس ، فنراه يسخر من موريس واعدا اياه ان يعطيه زوجا اخر من العيون، وحين يرفض موريس هذا العرض يصر زكريا على ذلك قائلا :

زكريا : لتعلم انني لست الرجل الذي فقد تميزه ، لذلك فانني اعرض عليك مساعدتي .

موريس : تساعدني ، لا ، انا لا اريد مساعدة من احد، شكرا لك .

زكريا : بل انت بحاجة الى ذلك ، الانسان لايستطيع ان يرى نفسه من خلال عينيه ، انظر الي ، انني انظر لنفسي في المرآة نظرة فخورة ،لكن هذه النظرة ، هل يمكن ان تكشف الاشياء على حقيقتها ، لا ، لماذا ، لان عيون الاخرين هي التي تكشف لك ذلك ، عيون الاخرين اكثر حدة ، لهذا فانا اعرض عليك عيني ، اجلس .

« يجلس موريس »

انت في الجانب المضيء من الحياة ، صحيح، انت تحب هذا وتحب نفسك لانك لا ترى غير نفسك .

موريس : هذا شيء اكيد .

زكريا : انت لاتستطيع ان تكتشف ماذا يدور في الجانب المظلم ، احب ان اقول لك ، انك تحب ان تكون فتى لامعا ، لكن بلا شيء .

منذ هذه اللحظة ، يتولد لدينا شعور بأن زكريا يلعب مع موريس لعبة القط والفأر انه الان على دراية وعلم برغبات موريس السرية ، ويعرف كفاح موريس من أجل السيطرة ، ومقدار خضوعه لغروره وانانيته، وهو بدوره يدفع موريس لان يلعب دوره الحقيقي كرجل ابيض .

ويمكن القول ان اللعبة التي يقوم بها الاثنان ، عبارة عن لعبة نفسية يدفع فيها الواحد منهما الاخر الى دوره الطبيعي والمتكرر ، ويجعل الاخر يرى نفسه كما يمكن ان يراه كلا المجتمعين : الاسود والابيض ، انهما تحت تأثير هذه الظروف يلعبان لعبة التحليل النفسي مع بعضهما البعض، انهما يكشفان عن اضطراباتهما النفسية ، ويأملان من خلال هذا الكشف ايجاد العلاج المناسب لتلك الاضطرابات ، ويامل فوغارد بالتالي ان يكون للمسرحية نفس التأثير على المشاهدين .

في مقابلة اجريت مع فوغارد ، سئل : اذا كان ينظر نظرة متفائلة لما يمكن ان يكون عليه الوضع في بلاده « جنوب افريقيا » كان جزء من جوابه كالتالي :

ـ « هناك هوة كبيرة من سوء الفهم بين الناس ، وهذا واضح من خلال تفكير البيض وتصوراتهم حول النموذج غير المتغير والمتطور للسود ، ونظرتهم للمساواة ، ويظهر ايضا من خلال تفكير السود الان ، حول النموذج غير المتغير للانسان الابيض ، لقد فقد الناس وجوههم ، واصبح الحاكم على الانسان مرتبطا بلوان الجلد .

ان الوضع صعب جدا ، ويمكن ان يكون اكثر خطورة في المستقبل ، فالامور تسوء باستمرار ، من خلال الثقة المفقودة بين الطرفين ، نعم انا غير متفائل » .

والمشهد الاخير من مسرحية « عقدة الدم » يعكس تشاؤم فوغارد ، ويكشف لنا ما يمكن ان يكون عليه الوضع اذا استمرت الامور على ما هي ، هذه اللعبة ترينا ان الاحلام السيئة التي هي شكل من اشكال تحقيق الذات ، يمكن ان تتحول الى كوابيس ، وهي التي تكشف لنا عن السبب الكامن وراء كلمات موريس لزكريا ، في مشهد سابق حين يقول له :

ـ « الاحلام هي الدليل ، انهم يحاسبون الانسان على احلامه ، ليس المهم مقدار كرهه فالاحلام ايضا يمكن ان تحاكم ، يقولون انهم يمكن ان يعيشوا مع بعض ، لكنهم يصرخون به مرة اخرى ، لقد قبض عليه ، نعم لقد قبض عليه ، وهو يحلم ، قبض عليه بالجرم المشهود وهو يدافع عن نفسه ، حقير ، خذوا هذا التافه بعيدا » .

لقد حاول زكريا اكثر من مرة ان يدافع عن نفسه خلال لحظات توقف الزمن ، انه يصرخ بوجه هذه الجهة التي تفرض عليه هذه الهوية بالقوة :

زكريا : عليك ان تلتزم الهدوء يا موريس ، دعني انهي حديثي ، الان ، لاتعتقد انني سأضيع ثانية واحدة من وقتي ، هذه الساعة المنحازة لكم ، لن تتوقف حتى يحين وقت النوم ، لذلك فان لدي الكثير من الوقت للحديث ، اسكت ، ارجوك ، اسكت واسمعني .

هناك حالة مشابهة اخرى في المشهد الثالث ، فالمشهد الاخير يرينا ان زكريا قد تعلم الدرس جيدا ، وان العلاج النفسي في مثل تلك الحالة يبدو ناجحا للغاية ، انه يفر اكثر من مرة من موروثاته ، ويحاول ان يقيم علاقات مع البيض ، ويلعب هذا الدور ويبدا بتحقيق الوعود في المشهد الرابع ، لكن موريس لايستطيع تفهم او ادراك تلك الحالة :

موريس : لكن ، لكن ، لقد ظننت انك مثال للفتى الطيب .

زكريا : انا ؟

موريس : اجل ، البساطة ، الانسان الطيب الجدير بالثقة ، الست انت هكذا ؟

زكريا : كنت وتغيرت

موريس : ومن الذي اعطاك هذا الحق ؟

زكريا : لقد انتزعته

موريس : هذا مخالف للقانون ، هذا ليس من حقك ، انه سرقة ، وعليك الا تسرق ، انني القي القبض عليك باسم الرب ، نعم باسم الرب « ينظر حواليه » يجب ان تردد ادعيتي ، وتحقق رغبتي نعم عليك ان تردد ادعيتي وعليك ان تسمعها جيدا « موريس يركع على ركبتيه ، زكريا يتحرك نحوه » :

ابانا ، يا ابانا الذي في السماوات ، ابانا الذي لم نعرف ابا غيره ، سامحنا اليوم على اخطائنا انا لا استطيع الاستمرار في ذلك ، لقد كان الباب مفتوحا ايها الرب ، وكانت شمس متوهجة جدا ، فاعمت عيني ، لهذا لم ار لافتات التحريم و « كن حذرا من الكلاب والبانتو » لهذا كيف يكون بامكاني ان اعرف ان اثامي ليست سوداء ايها الرب ، بل هي اكبر من ذلك خبز اكثر للفقراء ايها الرب ، ولتات مملكتك باقصى سرعة ممكنة ، لانك انت القوة والمجد ، اما نحن فعدالتنا مبنية على الخوف ، واحكامنا لعيوننا ، عيوننا التي تقبع في اقفيتنا منذ فترة ، وخطايانا معنا ، والانسان خلف الشجرة في العتمة ينتظر .

« زكريا يقف الى جانب موريس الراكع ، دقات الساعة تدق ، موريس يزحف باهتياج شديد خارجا » .

موريس الابيض ، وفوغارد المؤلف يعودان معا للحظة الرعب ، ينتظران نتائج معركة « هرمجدون » « هرمجدون : هو الموضع الذي ستجري فيه المعركة الفاصلة بين الخير والشر » .

ان ساعة الانذار ، وذاكرة الرجل الابيض ، ما هما الا حيلة واقية ، حيث نرى الساعة تدق عند لحظة الخطر ، حيث تعيدنا الى الزمن التاريخي ، وموريس هنا يمثل الحقيقة التاريخية في جنوب افريقيا ، لكن نصر زكريا كاف ليثبت لموريس والمشاهدين ، ان الرجل الابيض لايمكن ان يوقف حركة الزمن للابد .

موريس : لقد جرفتنا الحماسة بعيدا كما يقولون ، وهذه اللعبة يجب الا تقلقنا ، او ترهبنا ، لهذا

انا لا افكر في هذا الامر انها مجرد لعبة ، ومادمنا نلعب بروح رياضية ، علينا ان نكون على ما يرام ، ستظل هذه الساعة معبأة دائما، لا تقلق ، الشيء الوحيد الذي انا متأكد منه ، اننا نلعب لعبة وسيمر الزمن ، لقد تجاوزنا الكثير ، وانت تعرف هذا بالطبع « صمت »، كما قلت انا لست خائفا ، لست خائفا على الاطلاق اقصد ان بعض الرجال يتجنبون ذلك في المستقبل ، واعتقد ان الكثير من الناس يرهبون ذلك المستقبل .

« صمت » موريس يعد سريره للنوم » .

زكريا : موريس

موريس : نعم

زكريا : ما هذا يا موريس ، نحن الاثنان ، انت تعرف ، هنا

موريس : في البيت

زكريا : هل هناك طريقة اخرى

موريس : لا ، ها انت ترى اننا مرتبطان معا يا زكريا، هذا هو ما يسمونه عقده الدم ، انها الرباط بين الاخوة .

ان المعنى الحقيقي ، لعقدة الدم ، لا يتبلور من من خلال افكار موريس العاطفية بل عن طريق المصالح المشتركة ، والاعتماد المتبادل بين الاثنين ، بحيث يشعر كل واحد منهما بالدور الحقيقي للاخر .

في المشهد الاخير ، يتساءل الاثنان حول الامومة، ويسعيان جاهدين من اجل طرد هذه الفكرة ، ويعودان لادوارهما الحقيقية ، كأسود وابيض ، اجل يشعران ان عليهما ، ان ينكرا العلاقة ، لان هذه العلاقة ليست على جانب كبير من الاهمية ، المهم انهما مرتبطان ببعضهما البعض ، وانهما مدفوعان للعمل من اجل مستقبلهما ، اذا كان هناك مستقبل واحد داخل حدود جنوب افريقيا !

ـ « ستظل اراء كل واحد منا بالية ، ما دام احدنا يحمل معه في بقايا التصورات الخاطئة لاسلافه».

يقول « ويلسون هاريس » :

ـ « ان البيض في جنوب افريقيا قد حبسوا انفسهم داخل حصون ثقافتهم الخاصة وافقهم الخاص، لذلك لم يستطيعوا اقامة اي حوار مع الماضي ، واذا ما استمروا على هذا الحال فان مستقبلهم سيدمر ايضا ، لانهم يقفون في وجه اية امكانية للتحديث والتطوير ، انهم يتقوقعون داخل مجتمعاتهم ، الى درجة انه لن يكون هناك اي تفاعل مثمر بينهم وبين السود .

ان الشيء الوحيد الذي فشلوا في ادراكه ، ان الهوية جزء من الحركة اللامحدودة ذلك ان الانسان يمكن ان يقيم حوارا بين الماضي والحاضر ، لكن المهم الا يحاصر الانسان نفسه في هوية فردية خاصة ، وان يسعى من اجل التحضير لمجتمع اوسع .

ان عدم تحقيق هذا الوعد ، كما يقول « ويلسون هاريس » يكمن في الصعوبات الكثيرة ، والاخطاء العميقة في تصور الاتحاد الاساسي ، داخل اطار ذلك المجتمع، ويكمن ايضا في الاختلاف التاريخي .

في هذه المسرحية ، يحاول أثول فوغارد ان يكشف لنا عن الحالة المتفجرة في جنوب افريقيا هذه الايام، ويحاول ايضا ان يلقي بعض الضوء على تفاعل الجنسين في ذلك المجتمع ، مؤكدا من وجهة نظره ان التفاعل بين الجنسين ، وتخطي السلبيات نحو الايجابيات ،هو الشيء الوحيد الذي يجب ان تصمم عليه الاجيال القادمة ، لانه وحده الطريق الى الحياة(1) .

تعليق :

(1) لعل الكاتب قد نسي ان جنوب افريقيا هي موطن السود الاصلي والبيض ليسوا سوى مستعمرين. ومهما يكن الحل لابد من الاعتراف اولا بان تقرير مصير البلاد بيد اصحاب الشأن الاصليين ،السود سكان جنوب افريقيا .

ـ الاقلام ـ



مسرحية

النسل القوي

الشخصيات :

امان : غريب
سونما : ابنة جاكونا
افادا : ابلـه
فتـــاة
جاكونـا[٣]
اوروك[٤]
مرافق قوى البنية
القرويون
من ماضي امان :
الشيخ : والده
اومامي[٥] : خطيبته
معلم خصوصي
كاهـن
مرافقـون
القرويون

وول سوينكا

ترجمة : د. حياة جاسم محمد
اكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغـداد



المشاهد موصوفة باختصار ، ولكن مسرحا معتما مع وجود مناطق مضاءة لن يكون كافيا فقط بل ضروريا. لا يمكن ان ينقطع الفعل المسرحي فيما عدا الموضع المحدد. اي تغيير مضطرب في المشاهد يكون مدمرا .

بيت طيني امامه فراغ . يقف امان أمام الشباك مرتديا « بوبـا »[٦] خفيفا وسروالا ، وناظرا الى الخارج. سونما في الداخل تنظف المنضدة مما يبدو انه عيـادة متواضعه ، وتضع الاشياء في خزانة . في الغرفة منضدة اخرى بدائية مثقلة بأكوام من كتب التمرينات ، وكتابين أو ثلاثة كتب مدرسية ممزقة ... الخ . تبدو سونما مستثارة . في الخارج ، تحت الشباك تماما ، يجثم افادا وهو ينظر الى الاعلى من حين الى اخر ، مبتسما ابتسامة خجولة ، منتظرا ان يلاحظه امان .

سونما : (مترددة) عليك ان تقرر سـريعا يا امان . ستغادر الشاحنة قريبا جدا .

(واذ لا يجيب امان تستمر سونما في عملها بعصبية أكثر . يمر قرويان مسرعين امام البيت، ويبدو بوضوح انهما مسافران . للرجل كيس صغير من الليف ، ومع المرأة سلة مغطاة بقماش. يدخل أولا ، ثم يستدير الى الخلف مستحثا المرأة ، التي كانت قد بدأت بالظهور ، على ان تسرع) .

سونما : (تغدو نغمة صوتها اكثر توترا اذ تراهما .) امان ، هل نحن ذاهبان ام لا ؟ ستترك الامر حتى يفوت الاوان .

امـان : (بهدوء) ما زال في الوقت متسـع ان اردت الذهاب .

سونما : ان اردت الذهاب .. وانت ؟
(لا يجيب امان .)

سونما : (بمرارة .) انت في الحقيقة لا تريد ان تترك هذا المكان . لم نرغب ابدا في ان تبتعد عنه حتى لحظة واحدة .

(يواصل افادا حركاته الغريبة . يربت امان على رأسه فيتبسم الغلام بسعادة ، ثم يقفز فجأة ويعود بسلة برتقال يقدمها الى امان .)

امـان : هديتي لاحتفال اليـوم ؟
(يومىء افادا براسه مبتسما .)

امـان : يبدو البرتقال ناضجا ، هذا تبدل .

سونما : (تدخل الغرفة وهي تنظر حوالي الباب .) هل دعوتني ؟

امـان : لا . (تعود .) وماذا ستفعل الليلة يا افادا ؟ هل ستشارك في الرقص ؟
او ربما ستلبس لباسك التنكري الخاص ؟
(يهز افادا رأسه بحزن .)

امـان : الن تفعل ؟ اذن ليس لديك لباس تنكري ؟ ولكنك ترغب في أن يكون لك .
(يهز افادا رأسه في لهفة .)

امـان : لماذا ، اذن ، لا تصنع لنفسك لباسا ؟
(يحدق افادا مرتبكا لهذه الفكرة .)

امـان : كما تعلم ، ستسمح لك سونما ببعض القماش وقطع من الصوف .

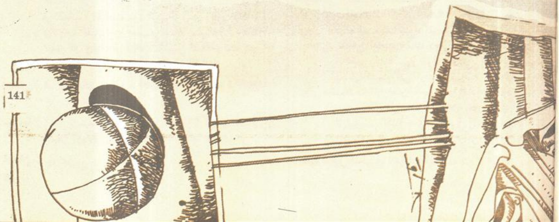
سونما : (خارجة .) الى من تتحدث يا امان ؟

امـان : الى افادا . احاول اقناعه بأن يشـترك مـع المتنكرين الشباب .

سونما : (تفقد سيطرتها على نفسها .) ماذا يريد هنا ؟ لماذا يتسكع حولنا ؟

امـان : (منذهلا .) ماذا ؟ قلت افادا ، افادا .

سونما : اخبره حالا ان يبتعـد . دعه يذهب ويلعب في مكان اخر.



امــان : ما هذا ؟ الم يلعب دوما هنا ؟

سونما : لا اريد هنا . (تندفع الى الشباك .) ابتعد يا ابله . لا تجلب وجهك السخيف من بعد هنا ، هل تسمع ؟ اذهب ، ابتعد .

امــان : (كابحا غضبها .)سيطري على نفسك يا سونما. ما جرى لك ؟
(يتراجع افادا متألما ومحتارا ، ويبتعد ببطء .)

سونما : يأتي هنا زاحفا مثل حشرة مرعبة . لا اريد ان تقع عيناي عليه مرة اخرى .

امــان : انني لا افهم . انه افادا كما تعلمين افادا التعيس الذي يقضي لك حاجاتك ولا يؤذي احدا .

سونما : لا اطيق منظره .

امــان : لا تطيقين ماذا ؟ لا يمكن مضى اكثر من يومين منذ ان جلب لك الماء لاخر مرة .

سونما : ماذا يستطيع ان يفعل سوى ذلك ؟ انه عديم الفائدة . لاننا كنا نشفق عليه ... اخرون كانوا ادخلوه الى مستشفى المجانين .

امــان : كلامك غير معقول . انه ليس مجنونا . انه فقط اكثر تعاسة من الاطفال الاخرين . (ينظر اليها نظرة حادة) ولكن ، ما الامر ؟

سونما : لا شيء . اود فقط لو اننا ارسلناه الى احد الاماكن المخصصة لمخلوقات مثله .

امــان : انه سعيد تماما هنا . انه لا يزعج احدا ، ويجعل نفسه نافعا .

سونما : نافعا ؟ وهل ذاك نافع لانسان ما . في عمره يكون الاولاد قد بدؤوا يكسبون قوتهم ، اما هو ، فكل ما يستطيع عمله ان يتسكع ويسيل لعابه .

امــان : ولكنه يعمل . تعلمين انه يفعل الكثير من اجلك .

سونما : هو يفعل ؟ وماذا عن المزرعة التي انشأتها من اجله ! هل اشتغل فيها ابدا ؟ ام نسيت انك في الحقيقة اقتلعت تلك الشجيرة من اجل افادا ؟ والان ، عليك ان تعملَ هناكَ بنفسك . انت تنفق كل وقتك في ذلك ، وليس لديك وقت لاي شيء اخر .

امــان : لم تكن تلك غلطته . كان علي ان اسأله أولا ان كان مولعا بالزراعة .

سونما : آه ، يستطيع ، اذن ، ان يختار ؟ كما لو انه لا ينبغي ان يكون شاكرا لانه قد سمح له بالعيش .

امــان : سونما .

سونما : انه لا يحب الزراعة ، ولكنه يعرف كيف يمتع فان الابكم بالفواكه .

امــان : ولكني اريده (أن يفعل ذلك) . انني اشجعه .

سونما : حسنا ، احتفظ به ، لا اريد أن اراه بعد .

امــان : (بعد لحظات .) ولكن لماذا ؟ من غير الممكن أن ما تقولين هو كل الحقيقة . ماذا فعلَ ؟

سونما : منظره يملؤني اشمئزازاً.

امــان : (يذهب اليها ويمسك بها .) حقا ، ما الامر ؟ (تتجنب سونما عينيه .) يبدو كأنك تقسرين على كرهه . لماذا ؟

سونما : ذلكَ غير صحيح . لماذا افعلَ ؟

امــان : اذن ، ما السر ؟ انك حتى لعبت معه من قبلَ .

سونما : انني ، دائما ، احتملته فقط ، ولكني لا استطيع ان احتمله اكثر من ذلك . ان اشمئزازي ، فجأة ، لا يمكن ان يطيقه اكثر مما فعلت . ربما .. ربما هي السنة الجديدة . نعم ، نعم ، انها السنة الجديدة حتما .

امــان : لا اصدق ذلك .

سونما : لابد انها السنة الجديدة . انا امرأة ، وهذه الامور تهمني . لا اريد شكلا مشوها بالقرب مني . ان لي ، بالتأكيد ، ان اطلب الصحة يوما واحد في السنة .

امــان : لا افهمك . (سونما صامتة .) لقد كان ذلك قسوة منك ، وازاء افادا العاجز جدا والوحيد. نحن صديقاه الوحيدان .

سونما : لا ، انت فقط . لقد اخبرتك ، كان الامر عندي شفقة دوما ، ولم لدي الان اية شفقة عليه .

امــان : لا ، انه ليس مخلوقا صحيحا . (يعود الى النظر من النافذة .)

سونما : (نصف ملتمسة .) يستطيع افادا أن يثير شفقتك . ان كان هناك مخلوق ما يحتاج الى شفقتك فانا احتاج اليها اكثر ، وكلما وشى بي ضعفي اغلقت عقلك دوني . امان .. امان .. (تظهر فتاة على مرأى وهي تسحب تمثالا بحبل مثبت الى احدى ساقيه ، وتقف لحظة محدقة الى امان . يستثار افادا ، الذي كان قد زحف عائداالىمكانه المعهود، حين يرى التمثال. لا تبتسم الفتاة ، وفيها ، في الحقيقة ، نوع من الغموض لا يجعلها قاسية ولكن مرتابة .)

الفتاة : هل المعلم في الداخل ؟

امـان : (مبتسما .) لا .

الفتاة : اين ذهب ؟

امـان : حقا اني لا اعلم . هل اسأل ؟

الالفتاة : نعـم ، افعل .

امـان : (ملتفتا قليلا .) سونما ، هناك فتاة في الخارج تريد ان تعرف ...
(تستدير سونما بعيـدا وتذهب الى الفرفـة الداخلية .)

امـان : اوه . (يعود الى الفتاة ، ولكنه قد فقد سروره القليل .) لا احد في البيت يستطيع ان يخبرني.

الفتاة : لماذا لست في الداخل ؟

امـان : لا اعلم حقا . ربما ذهبت الى مكان اخر .

الفتاة : حسنا ، سأنتظر حتى تعود .
(تجر التمثال اليها وتجلس .)

امـان : (مستعيدا مرحه ببطء .) وهكذا فانت مستعدة تماما للسنة الجديدة .

الفتاة : (دون ان تلتفت .) لست ذاهبة الى المهرجان .

امـان : لماذا ، اذن ، اقتنيت ذاك ؟

الفتاة : هل تعني حمالي ؟ انني مريضة . تقول امي انه سيبعد عني مرضي مع السنة القديمة.

امـان : الن تشاركي زميلاتك في اللعب به ؟

الفتاة : اوه ، لا . الا تعلم انني العب وحدي ، لن يقترب مني الاطفال الاخرون .
ستضربهم امهاتهم .

امـان : ولكني لم ارك هنا ابدا من قبل . لماذا لا تأتين الى العيادة ؟

الفتاة : رفضت امي .
(تنهض الفتاة وتأخذ في الابتعاد .)

امـان : لن تغادري ؟

الفتاة : لا ينبغي ان استمر في التحـدث معـك . اذا ضبطتني امي ...

امـان : حسنا اخبريني ماذا تريدين قبل ان تذهبي .

الفتاة : (تتوقف ، وتبقى ساكنة للحظات .) ينبغي ان احصل على بعض القماش لحمالي .

امـان : هل ذاك كل ما تريدين ؟ انتظري لحظة .

(تخرج سونما وهو ينزل « بوبا » من على الحائط، وتذهب الى الشباك، وتحملق بكراهية، تقريبا ، في الفتاة . تتراجع الفتاة بسرعة وهي ما زالت جامدة الملامح .)

على فكرة ، هل تعرفين من تكون الفتاة ياسونما؟

سونما : آمل انك لا تنوى حقا اعطاءها ذلك .

امـان : لماذا لا اعطيها ؟ انني لا اكاد استعمله ابدا .

سونما : ومع ذلك لا تعطها اياه انها ليست طفلة ، انها لا تقل شرا عن الاخرين .

امـان : ماذا اصابك اليوم ؟

سونما : حسنا ، حسنا ، افعل ما تريد .
(تنسحب ، ويعود امان الى النافذة مرتبكا .)

امـان : اليك ، هل ينفع هذا ؟ تعالي وانظري اليه .

الفتاة : ارمـه .

امـان : ما الامر؟ لـن آكلك .

الفتاة : لا احد يدعني اقترب منه .

امـان : ولكني لا اخاف من الاصابة بمرضك .

الفتاة : ارمه .

(يهز امان كتفيه ويقذف الـ « بوبا » ، فتأخذه الفتاة دون كلمة ، وتلبسه التمثال بسرعة وهي منهمكة في مهمتها تماما . يراقبها امان زمنـا قصيرا ، ثم ينضم الى سـونما في الفرفـة الداخلية .)

الفتاة : (بعد ان تحيل نظره طويلة باردة في افادا .) لك راس كبيضة العنكبوت ، وفمك يرشح مثل سـقف ، ولكن لا يوجد غيرك . هل تحب ان تلعب ؟
(يهز افادا راسه بلهفة وهو متهيج .)

الفتاة : ينبغي ان تحصل على عصا .
(يركض افادا حوالي المكان ويجد عصا كبيرة ، يهزها عاليا ويهبط بها على التمثال .)

الفتاة : انتظر . لا اريد ان تفسده . ساطردك ان تمزق . والان دعني ار كيف ستضربه .
(يضرب افادا برقة .)

الفتاة : تستطيع ان تضرب ضربا اقوى ، طالما هناك شيء يمكن ان يعلق في آخر الامر .
(تتفحصه من اعلى الى اسفل .)
لست طويلا جدا . هل ستكون قادرا على تعليقه في شجرة ؟
(يهز افادا راسه وهو يكشر بسعادة .)

الفتاة : ستعلقه انت ، وسأشعل انا النار . (ثم بحقد مفاجىء .) ولكن لا تعتقد انه سيشفيك لمجرد انك تساعدني . انا التي سأشفى عند منتصف الليل ، هل تفهم ؟ انه تمثالي ، وهو لي وحدي . (تسحب الحبل لتتأكد من حسن ايثاقه الى الساق

حسنا ، لا تقف هناك مطلقا لعابك . دعنا نذهب . (تبدا في السير بعيدا ، ساحبة التمثال في التراب . يبقى افادا في مكانه لحظات ، ويبدو حائرا . ثم تظهر على وجهه تكشيرة كبيرة ويقفز خلف المركب وهو يضرب التمثال بكل قوته . يبقى المسرح فارغا لحظات ، ثم يسمع صوت بوق الشاحنة ، وتندفع سونما خارجة . يستمر التصويت بعض الوقت بطريقة موقعة . يخرج امان .)

امان : انا ذاهب الى القرية ، ولن اعود قبل هبوط الليل .

سونما : (بصوت خال من التعبير) نعم .

امان : (يتردد .) حسنا ، ماذا تريدينني ان افعل ؟

سونما : كانت الشاحنة تصوت الان .

امان : لم اسمعها .

سونما : سأغادر خلال لحظات ، وقد وعدت بأننا نستطيع ان نذهب .

امان : لم اعد بشيء . هل ستذهبين الى البيت بنفسك ام هل اعود من اجلك ؟

سونما : انك حتى لا تريدني هنا ؟

امان : ولكن عليك ان تذهبي الى البيت ، اليس كذلك ؟

سونما : كان لي امل في اننا سنراقب السنة الجديدة سويا ، في مكان آخر .

امان : لماذا تستمرين في ايلام نفسك ؟

سونما : لانك لن تصغي الي . لماذا تواصل البقاء في مكان لا يريدك فيه احد ؟

امان : ذلك غير صحيح .

سونما : انه صحيح . انك تضيع حياتك من اجل اناس يريدونك أن تتنحى عن طريقهم .

امان : انك لا تعين ما تقولين .

سونما : هل تعتقد انهم يحبونك ؟ هل تعتقد انهم يأبهون لما تفعله او افعله انا من اجلهم ؟

امان : من اجلهم ؟ انهم قومك . انك في بعض الاحيان تتكلمين كما لو كنت غريبة انت ايضا .

سونما : انني اعجب ما اذا كنت ابنثقت من هنا . انني اعلم انهم اشرار ولست شريرة . لقد غذوا ، من اكبرهم الى اصغر طفل فيهم ، بالشر والرداءة اللتين لا نصيب لي فيهما .

امان : هل عرفت ذلك حين عدت ؟

سونما : هل تلومني اذن على انني حاولت ؟

امان : لا الومك على شيء ، ولكن ينبغي ان تتركيني خارج خططك ، لا استطيع المشاركة فيها .

سونما : (ملتمسة تقريبا) كان في امكاني اهرب مرة . كنت سأذهب ولا انظر الى الخلف ابدا .

امان : لا استطيع الاصغاء اليك حين تتكلمين بهذه الطريقة .

سونما : اقسم لك ، لا يعنيني ما يحدث بعد ذلك ، ولكن يجب ان تساعدني على انتزاع نفسي من هنا . لم اعد استطيع ان افعل ذلك بنفسي . انه شيء صغير فقط ، وقد عملنا كثيرا في السنة الماضية ، ونستطيع ، بالتأكيد ، ان نذهب لمدة اسبوع . حتى ايام قليلة تكفي .

امان : لقد اخبرتك يا سونما ...

سونما : (بيأس) يومان يا امان ، يومان فقط .

امان : (بألم) ولكني اخبرك ان لا رغبة لي في الذهاب .

سونما : (بغضب فجائي) هل انت خائف جدا اذن ؟

امان : انا ؟ مم انا خائف ؟

سونما : انت تعتقد انك لن ترغب في العودة .

امان : (راثيا) لا تستطيعين الاجتراء علي بهذه الطريقة

سونما : اذن ، لماذا لا تترك هذا المكان ، حتى لساعة ؟ ان كنت واثقا جدا من ان حياتك مستقرة هنا فلماذا انت خائف من تحقيق هذا الامر لي ؟ ما الغلط في ان تذهب الى البلدة المجاورة ليوم او يومين ؟

امان : لا اريد. لست ملزما بأن اقنعك او اقنع نفسي بأي شيء . ببساطة ، ليست لي رغبة في الذهاب .

سونما : (يبدو ان ثقته الهادئة تثيرها .) انت خائف تتهمني بفقدان احساسي بالرسالة ، ولكنك خائف من ان تختبر احساسك .

امان : انت مخطئة يا سونما . ليس لدى احساس بالرسالة ، ولكني وجدت السلام هنا وانا مقتنع بذلك .

سونما : انا لم اجد . لقد ظننت ذلك انا ايضا لزمن قصير ، ولكني وجدت انه لا يمكن ان يقوم سلام وسط القسوة الكثيرة . اما ن، هذه الليلة على الاقل ، الليلة الاخيرة من السنة القديمة .

امـان : لا يا سونما . اجد ذلك مؤلما جدا ، عليك ان تذهبي الى البيت الان .

سونما : انه الوقت المناسب لا حداث تغييرات في حياة الانسان يا امان .

دعنا نتنفس السـنة الجديدة بعيدا عن هـذا المكان .

امـان : انت تؤذين نفسك .

سونما : الليلة ، الليلة فقط ، سنعود غدا مبكرين كما تود . ولكن دعنا نذهب هذه الليلة الواحـدة فقط . لا تدعني ابدا سنة اخرى في هذا المكان . .

انت لا تعرف اهمية ذلك لي ، ولكني سأخبرك ، سأخبرك في طريقنا الى هناك . . . لا ينبغي ان نكون هنا اليوم يا امان ، افعل ذلك الامر مـن اجلي .

امـان : (بحزن) لا استطيع .

سونما : (تهدا فجاة) لقد كنت حمقاء اذ ظننت ان الامر سيكون غير ذلك .

تستطيع القرية كلها ان تستخدمك كما ترغب ، ولكن لا شيء لي . احيانا افكر في انك تمتقد ان عمل اي شيء لي يجعلك خائنا لجزء من حياتك . ان كانت امراة فانا ، اذن ، اشفق عليها مما لا بد انها قاست .

(يجفل ويقسو وجهه تدريجيا . لا تلاحظ سونما شيئا .)

احتفاظك بالايمان مع مثل هذه المشاق يجعلك ، ببطء ، لا انسانيا .

(ترى التغير في امان .) امان ، امان ما الامر ؟

(حين تذهب في اتجاهه يدخل امان البيت .)

سونما : (تتبعه قلقة .) ماذا قلت ؟ امان ، سامحني ، سامحني رجاء .

متألمة ولاتستطيع اتخاذ قرار بما يجب ان تفعل.)

(يظل امان مواجها اياها في ظلمة الغرفة . سونما اقسم انني لم اعرف . . . ما كنت قلتها ولو اعطيت العالم كله .

(يسمع صوت شاحنة تغادر من مكان قريب . يرتفع الصوت ثم يتلاشى في المدى . ترى سونما وهي تبدا ، ببطء ، في الذهاب الى النافذة .)

سونما : (تتحدث الى نفسها حين يموت الصوت .) ماذا يحدث الان ؟

امـان : (ينضم اليها عند الشباك .) ماذا قلت ؟

سونما : لا شيء .

امـان : الم تكن تلك الشاحنة وهي تغادر ؟

سونما : لقد كانت هي نفسها .

امـان : انا آسف ، لم استطع ان اساعدك .

(توشك سونما ان نتكلم ثم تغير رايها .)

امـان : اظن ان عليك ان تذهبي الى البيت الان .

سونما : لا ، لا ترسلني بعيدا . ان ذلك اقل ما تستطيع ان تفعله من اجلي .

دني امكث هنا حتى تنتهي الضوضاء .

امـان : ولكن ، الا يحتاجونك هنـاك ؟ لك نصيبك في الاحتفال .

سونما : لقد تخليت عنه ، انني ابنة جاكونا الكبرى بالاسم فقط .

امـان : لا يتخلى الانسان عن نفسه بهـذه السهولة ، تعلمين ذلك بالتأكيد .

سونما : لا اريد الكلام عن ذلك . هل ستدعنا ، علـى الاقل ، نكون سوية الليلة ؟

امـان : ولكـن . . .

سونما : الا اذا كنت خائفا من ان يتهمك والدي باخفائي .

امـان : حسنا سنخرج سوية الليلة .

سونما : نخرج ؟ اريد ان نبقى هنا .

امـان : في حين يحدث الكثير في الخارج ؟

سونما : ستتمنى يومـا لو انك ذهبت حين حاولت ان احملك على الذهاب .

امـان : هل سنعود الى ذلك مرة اخرى ؟

سونما : لا . اعدك بأنني لن اعود الى ذلك مرة اخرى . ولكن يجب ان تعلم انه من اجلك حاولت ان نذهب بعيدا .

امـان : من اجلي ؟ كيف ؟

سونما : لا تستطيع ، وحدك ، ان تفعل شيئا هنا . الم تلاحظ بأي احكام نعزل الغرباء ؟ ستبقى غريبا حتى لو عشت هنا حياة كاملة .

امـان : قد يكون ذلك ما أحب . هناك متنفس في كـون

المرء غريبا .

سونما : ربما لزمن قصير . ولكن سيرفضونك في آخر الامر . انني اخبرك انني ، وحدي ، اقف بينك وبين الاحتقار ، ولذلك حظيت بكرههم . لا ادري لم اقول ذلك الان ، سوى انني ، بطريقة ما ، اشعر بأن الامر لم يعد يعنيني . انني ، وحدي ، وقفت بينك وبين الاذلال الكثير .

امـان : فكري بعناية قبل ان تقولي اكثر من ذلك . ليست لي القدرة على الشعور بأنني مدين لك . لن يغير ذلك الامر على الاطلاق .

سونما : لا اطلب شيئا . ولكنك ، مع ذلك ، يجب ان تعرف الامر . حقا لم تكن لي القدرة على أن امضي بنفسي . يجب ان اعترف بذلك الان ، لو كنت جئت معي لفعلت اي شيء لامنعك من العودة . .

امـان : اعلم ذلـــك .

سونما : ترى انني اكشف نفسي لك . فكرت في ذلـك مرارا ، كانت ستكون بداية جديدة لنا . وقـد وضعت مصيري كلـه بين يديك . لن تتركني الفكرة ، لدي احساس لن يتزعزع ، بانك ، بطريقة ما ، قد دمرت حياتي الليلـة تدميرا كليـــا .

امـان : انك مكتئبة ، لا تعين ما تقولين .

سونما : لا تظن انني اتهمك . انني اقول ذلك كله لانني لا استطيع التغلب على رغبتي في الكلام .

امـان : يجب ان لا نبقى معزولين هنا . دعينا نذهب ونكن من الاحياء .

سونما : لا ، اتركهم وحدهم .

امـان : انك ، بالتأكيد ، لا تريدين البقاء في الداخل في حين ان البلدة كلها حية بالفرح .

سونما : الفرح ! هل ذلك ما يظهر لك ؟ لا ، دعنا نبق هنا . مهما يحدث فيجب ان لا نذهب حتى ينتهي كل شيء .

(هناك صمت ، وتظلم الدنيا اكثر .)

امـان : سأضيء المصباح .

سونما : (متلهفة الى ان تعمل شيئا ما .) لا ، دعني افعل ذلك .

(تذهب الى الغرفة الداخلية . يخطو امان في الغرفة ، ويتوقف عند رف ولعب وبذور في لوح، وياخذ اللوح كله ويضعه على المنضدة ، ويلعب بمفرده .

ترى الفتاة عائدة ، وما زالت تسحب تمثالها ، ويحمل افادا مؤخرة التمثال كما كان يفعل من قبل ، وحين ياتي الى ركن البيت يبرز من الظلال رجلان ، ويرميـــان كيســا على راس افادا ، ويســحبان الحبل باحكام ويجعلانه عاجزا في اللحظة نفسها . وتكون الفتاة قد وصلت الى مقدمـة البيت قبل ان تسمع صوت عراك ، وتستدير في وقت يمكنها من رؤية افادا مرميا على الاكتاف وهو يؤخذ بعيدا . وتتراجع الفتاة ببطء مبتعدة ، دون ان يشي وجهها بأية عاطفة على الاطلاق ، وتستدير وتهرب ، تاركة التمثال وراءها .

تدخل سونما حاملة مصباحين نفطيين ، وتعلق احدهما في أعلى الجدار .)

امـان : يكفي مصباح واحد .

سونما : اريد ان اترك مصباحا خارج البيت .

(تخرج وتعلق المصباح على مسمار فوق الباب تماما ، وحين تستدير ترى التمثـال فتطلق لهاثا . يندفع امان خارجا .)

امـان : ما الامر ؟ آه ، اذلك ما افزعك ؟

سونما : لقد فطنت . . . من الحقيقة لم اره تماما .

(يذهب امان باتجاه التمثال ، وينحني ليرفعه .)

امـان : لا بد انه تمثال تلك الفتاة المريضة .

سونما : لا تلمسـه .

امـان : دعينا نحفظه لها .

سونما : دعه ، لا تلمسه يا امان .

امـان : (يهز كتفيه غير مبال ويعود .) انك متوتـرة الاعصاب .

سونما : دعنا ندخل .

امـان : انتظري . (يحتجزها عنـد الباب ، تحـت المصباح .) أعرف ان هناك اكثر مما اخبرتني به . ما الذي يخيفك الليلة ؟

سونما : لقد اخافني ذلك التمثال فقط ، ليس هناك امر اخر .

امـان : لست اعمى يا سونما . انني ، حقا ، لم اهرب حين اردتني ان اهرب ، ولكن ذلك لا يعني انني لا اشعر بالامور . ما الذي يجعلك الليلة عاجزة الى هذا الحد ؟

سونما : انها حالة نفسية فقط . وعدم مبالاتك بي . . .

دعنا ندخل .

(يتحرك امان جانبا وتدخل سونما ، يبقى امان هناك لحظة ثم يتبعها . تعبث بالمصباح ، وتدير بصرها بغموض في الغرفة ، ثم تنهب وتغلق الباب ، مثبته اياه بالرتاج بيستدير لتقابل عيني امان تستجوبانها .)

سونما : هناك ريح بارده تأتي الى الداخل .
(يواصل امان تحديقه اليها)

سونما : لقد بدا الجو يبرد .

سونما : لقد بدا الجو يبرد .
(تتحرك ، شاعرة بالذنب ، الى المنضدة وتتوقف عند اللوح الذي نبتت فيه البذور ، وتعيد ترتيبها . يبقى امان في مكانه لحظات قليلة ، ثم يأتي بكرسي ويجلس مواجها اياها . تجلس هي ايضا ويأخذان في اللعب بضمت .)

سونما : ما الذي جاء بك الى هنا يا امان ؟ وما الذي يجعلك تبقى ؟
(صمت آخر .)

سونما : لست احاول أن اشاركك حياتك ، انا اعرفك جيدا الان . ولكننا ، على الاقل ، قد عملنا سوية منذ جئت . اليس هناك شيء استحق ان اعرفه؟

امان : دعيني ابق غريبا ، لا سيما عندك . من لديهم الكثير ليعطوا يحققون انفسهم في التوحد الكلي .

سونما : اذن لا حبا فيما تفعل .

امان : هناك حب ، حصولي على الحب من الغرباء اسهل .

سونما : ذلك غير طبيعي .

امان : ليس عندي . أعلم اني اجد تحققي فقط حين اكون منحت نفسي لغريب تماما .

سونما : يبدو الامر لي غير طبيعي . ولكن ، على كل حال ، انا امراة ، وروابط الدم في قوية .

امان : تظنين انني قطعت نفسي من روابط الدم ، هذه ، كلها .

سونما : انك ، في بعض الاحيان ، لا انساني .

امان : لا ادري ما يعني ذلك . ولكنني ابن ابي جدا .
(يلعبان في صمت . يتوقف امان فجأة منصتا .)

امان : هل سمعت ذلـــك ؟

سونما : (بسرعة .) لم اسمع شيئا ... دورك .

امان : لعل بعض المتنكرين آتون في هذا الطريق .
(امان ، على وشك ان يلعب ، يقفز فجأة .)

سونما : ما الامر ؟ الا تريد ان تمضي في اللعب ؟
(يتحرك امان الى الباب .)

سونما : لا ، لا تخرج يا امان .

امان : ان كانوا الراقصين فانني اريد ان اطلب منهم البقاء ، ولن يكون علينا ، على الاقل ، ان نخسر كل شيء .

سونما : لا ، لا . لا تفتح الباب . دعنا نبعد عنا اي انسان الليلة .
(يندفع فجاة انسان مرعوب مضطرب حول الركن ، بعد النافذه ، ويبدأ يدق الباب . انه افادا يدق الباب بجنون ، وهو يائس ومفزوع ، ويطلق انينا اخرس طيلة الوقت .)

امان : اليس ذاك افادا ؟

سونما : انهم يعبثون فقط . لا تعر الامر اهتماما .

امان : (ينظر حول النافذه .) ذلك افادا . (يأخذ في فك رتاج الباب .)

سونما : (تسحبه من يديه .) انهم يخدعونك فقط ، لا تأبه بهم يا امان .

امان : ماذا تقولين ؟ لقد فقد الصبي صوابه من الخوف .

سونما : لا ، لا .لا تتدخل يا امان ، لا تتدخل بحق الله .

امان : هل تعرفيين شيئا من ذلك اذن

سونما : انت غريب هنا يا امان . اتركنا وحدنا واذهب في طريقك . ليس هناك ما تستطيع ان تفعله .

امان : (يحاول ان يدفعها من طريقه ولكنها تتشبث به بعنف .) هل جننت ؟
اقول لك ان الصبي يجب ان يدخل .

سونما : لماذا لا تصغي الي يا امان ؟ اقول لك ان الامر ليس من شأنك .
اقول ذلك من اجلك انت .
(يدفعها امان ويفك رتاج الباب . يندفع افادا داخلا ، ويحتضن امان عند ركبتيه ، مطلقا انينا اخرس ازاءهما .)

امان : (يتمكن من اغلاق رتاج الباب مرة اخرى .) ما هناك يا افادا ؟ ما الامر ؟
(تسمع صرخات تقترب من البيت .)

سونما : دعه يذهب قبل ان يفوت الاوان . صدق ، مرة

واحدة ، ما اقوله لك .
لا تحمه والا فستأسف على ذلك طيلة حياتك .
(يحاول امان ان يهدىء افادا الذي يغدو اكثر هياجا كلما اقتربت الاصوات في الخارج .)

امـان : ماذا فعلوا له ؟ اخبريني ذلك على الاقل . ماذا يجري يا سونما ؟

سونما : (بحقد مفاجيء .) وحش ! الا تستطيع ان تذهب الى مكان اخر ؟

امـان : توقفي عن الكلام بهذه الطريقة .

سونما : كان في استطاعته ان يهرب الى الادغال ، اليس كذلك تافه !
لماذا يجب ان يلاحقنا بمصائبه !

اصوات في الخارج : انـه هنـا ... خلف البيت ... انتشـروا ، انتشـروا ... في هـذا الاتجاه ... اسبقوه ... استخدموا الممر وسـط الادغال واسبقوه ... هاتوا مزيدا من المصابيح .
(يصغي امان . يرفع افادا ويحمله الى الغرفة الداخلية ، ويعود مباشرة مغلقا الباب خلفـه .)

سونما : (تنهار مستسلمة على كرسي .) انك تسلك طريقك الخاص دوما .

جاكونا : (يأتي حول البيت يتبعه اوروك وثلاثة رجال ، يحمل احدهم مشعلا .)
لقد عرفت انه سياتي هنا .

اوروك : آمل في ان صديقنا لن يسبب لنا صعوبات .

جاكونا : من الافضل له ان لا يفعل . انت ، ناد الرجال واخبرهم ان يطوقوا البيت .

اوروك : ولكن ، مع ذلك ، قد لا يكون في البيت .

جاكونا : اعرف انه هنا . (الى الرجال .) مضوا ، افعلوا كما اقول . (يدق الباب .) افتح بابك يا معلم .
انتما الاثنان ، قفا عند الباب .
سادعوكما ان احتجت اليكما .
(يفتح امان الباب .)

جاكونا : (يتكلم حين يدخل .) نعرف انه هنا .

امـان : مـن ؟

جاكونا : لا تدعنا نضيع الوقت . نحن راشدون يا معلم . انت تفهمني وانا افهمك . ولكننا يجب ان نعيد الصبي .

امـان : هذا بيتي .

جاكونا : من الافضل أن تخبري صديقك يا ابنتي . اعتقد انه لا يعرف طرقنا جيدا .
اخبريه لماذا يجب ان يسلم الصبي .

سونما : ابي ، انا ...

جاكونا : هل ستخبرينه أم لا ؟

سونما : اتوسل اليك يا ابي ، اتركنا وحدنا الليلة .

جاكونا : لقد ظننت انك قد تكونين عاقلا . اذهبي الى البيت ان كنت لن تستعملي عقلك .

سونما : ولكن هناك طرق اخرى ..

جاكونا : (ملتفتا الى الرجال .) اعملوا على ان تذهب الى البيت . لا تثقوا بها بعد هذا ، واحملوها ان سببت متاعب ، واعملوا على ان تمكث نسوة معها حتى ينتهي هذا الامر .
(تغادر سونما يصحبها احد الرجال .)

جاكونا : والان يا معلم ...

اوروك : (يهدئه) انت ترى ، يا سيد امان ، ان الامر هكذا . لا احد يعلم الان ان افادا قد التجأ هنا ، لا احد سوانا ورجالنا — وهم يعرفون كيف يغلقون افواههم . لا نريد ان نضطر لا حراق البيت كما ترى ، ولكن اذا انتشر النبأ فلن يكون لنا خيار .

جاكونا : في الحقيقة ، ربما يكون فات الاوان ، يجب ان ينتهي الحمال الى الدغل وليس الى البيت . واي انسان لا يحرس بابه حين يمر به الحمال يعرض نفسـه للوم . يجب ان يحرق البيت الملوث .

اوروك : ولكننا راغبون في ان ندع الامر يمر . عليك فقط ، أن تخرجه بسرعة .

امـان : حسنا ، ولكن دعوني ، على الاقل ، اسألكم سؤالا .

جاكونا : ماذا هناك لتسال ؟ الا تفهم ما قلنا لك ؟

امـان : نعم ، ولكن لماذا تختارون صبيا عاجزا . انه ، بوضوح ، ليس راغبا .

جاكونا : عم يتحدث الرجل ؟ افادا مبعوث الاله ، هل لا بد ان يكون راغبا ؟

امـان : في موطني ، نحن نعتقد بأن الانسان يجب ان يكون راغبا .

اوروك : سيد امان ، لا اعتقد انك تفهم تماما . هذا ليس بالامر اليسير اطلاقا .

لا ادري ما تفعلون ، ولكنه هنا ، ليس مهمة هينة على اي انسان . لن يقدم انسان متمالك حواسه على عمل كهذا . لماذا تعتقد اننا نوفر الملجأ لبلهاء مثله ؟ لا نعرف من اين اتى . ذات صباح وجدناه هنا ، تماما كذلك ، من لا مكان على الاطلاق . انت ترى ، في ذلك غرض .

جاكونا : نحن نضيع الوقت ليس الا .

اوروك : كن صبورا يا جاكونا . مع ذلك ، لقد مضى على الرجل بعض الوقت وهو معنا ، وهو جدير بأن يعرف . ان شرور السنة القديمة ليست حملا خفيفا لتضعه على راس انسان .

امـان : اعرف شيئا عن ذلـك .

اوروك : هل تعرف ؟ (يلتفت الى جاكونا الذي يطلق صوتا غاضبا بنفاد صبر .)

انت ترى ، لقد اخبرتك بذلك ، الم افعل ؟ لقد ادركت ، منذ اللحظة التي جئت فيها ، انك من العالمين .

جاكونا : اذن دعه يتصرف مثل رجل ويعد الصبي .

امـان : انكم انتم الذين لا تتصرفون مثل رجال .

جاكونا : (يتقدم بعداء .) لك فم سريع الى الكلام .

اوروك : صبرا يا جاكونا ... ان أردت ان تهدىء السنة الجديدة الارض فلا ينبغي أن تحدث افعـال مبعثها الغضب . ماذا قصدت يا صديقي ؟

امـان : انه امر واضح . القرية التي لا تستطيع ان تنجب حماليها لا تضم رجالا .

جاكونا : يكفي . لا تتكلموا اكثر ولا فان طيشا ما سيدمر هذا الامر . انت ...

ادخل . اخرج الصبي ، لابد انه في الغرفة هنـاك .

امـان : انتظـر .

« يتردد الرجال . »

جاكونا : (ضاربا اقرب الرجال ودافعا اياه الى الامام .) امض . هل بدلت اسيادك فتصغي الى مـا يقول ؟

اوروك : (بحزن) يؤسفني انك لا تفهم يا سيد امان ، ولكن يجب ان تعرف انه لا ينبغي ان يعود اي حمال الى القرية ، وان فعـل رجمه النـاس بالحجارة حتى الموت . حصل ذلك من قبل .

انه لكثير ، بالتأكيد ، ان تطلب من انسان ان يتناول عن ارضه .

امـان : اعرف اخرين فعلوا اكثر من ذلك .

(يؤتى بافادا وهو يطلق ، بجنون ، انينـــا اخرس .)

امـان : تسـتطيعون ان تروا بعيونكـم ، ما قيمـة ان تستخدموا شخصا غير راغب الى هذا الحد ؟

اوروك : (مبتسما .) سيكون راغبا . ليس راغبا فقط وانما في الحقيقة مسرورا . انا الذي يهيؤهم جميعهم ، وقد رايت اسوأ من ذلك . لقد هرب هذا قبل ان ابدأ في تهيئته للمناسبة . ولكـن ستراه فيما بعـد ، الليلة ، ابهج مخلوق في الاحتفال . وقد تفهم حينذاك .

امـان : انها ، اذن ، خدمة فقط . هل تعتقد ان روح السنة الجديدة تخدع بهذه السهولة ؟

جاكونا : اخرجوه (يحمل الرجال افادا .) انت ترى . ان الكلام يسير جدا . تقول ان لا رجال في القرية لانهم لا يستطيعون ان يهيؤوا حمالا راغبا ، وقد سـمعت اوروك يخبرك اننا نستخدم الغرباء فقط . هناك غريب واحد اخر في القرية ، ولكني لم اسمعه يعرض نفسه . (يبصق .) ان الكلام يسير جدا ، أليس كذلك ؟

(يدير ظهره له . يخرجون ويأخذون افادا معهم ، وهو منهك وصامت . وعلامة الحياة الوحيدة فيه انه يشد رقبته لينظر الى امان حتى اللحظة الاخيرة التي يختفي فيها عن النظر . يبقى امان حيث تركوه ، محدقا الى الجماعة .)

(اظلام لا يدوم اكثر من دقيقة . تتصاعـد الاضواء ببطء ، ويرى افادا عائدا الى البيت . يتوقف عند الشباك وينظر الى الداخل ، وحين لا يرى احدا يدق على عتبة الباب ، ويبـدو مندهشا اذ لا يسمع جوابا ، فيسعى الى بقعته المفضلة ، ثم يرى التمثال ما يزال راقد على الارض حيث اسقطته الفتاة عند هروبها . وبعد تردد قليل يذهب في اتجاهه ويبدأ في تجريده من ملابسه ، وفي تلك اللحظة بالذات تدخل الفتاة .)

الفتاة : هي ، اترك ذاك وشأنه . انت تعلم انه لي .
(يتوقف افادا ، ثم يسرع في عمله .)

الفتاة : قلت انه تمثالي . اتركه حيث وجدته .
(تندفع اليه وتبدأ تناضل لتمتلك الحمال .

الفتاة : لص ! لص ! اتركه ، انه تمثالي . اتركه . انت يا حيوان ، الاني سمحت لك بأن تلعب . ابله !

ابله !

(يغدو الصراع عنيفا تماما . تتعلق الفتاة بالتمثال ، وافادا يرفعها مع التمثال مطوحا بها حواليه . تتشبث الفتاة بالتمثال بضراوة .)

الفتاة : انت تشوهه ... لماذا لا تقتني تمثالك الخاص ؟ لص ! دعه يا لص !

(تدخل سونما مسرعة ، وهي ترمي نظرات قلقة حواليها . وحين ترى الطفلين تغضب حالا وتتقدم نحوهما .)

سونما : لقد جعلتما من هذا المكان ملعبا لكما . ابتعدا ايها الخنزيران غير المهذبين . اخرجا من هنا .

(يهرب افادا حالا ، وتتراجع الفتاة ايضا ، محتفظة بالحمال .

تذهب سونما الى الباب ، وحين تضع يدها على الباب يصدمها مغزي وجود افادا لاول مرة . تقف ثابتة في مكانها ، ثم تستدير ببطء .)

سونما : افادا ، ماذا تفعل هنا ؟

(افادا حائر . تستدير سونما فجاة وتدخل البيت مسرعة ، طائرة الى الغرفة الخارجية ثم خارجة منها مرة اخرى .)

امان ! امان ! امان !

(تخرج مسرعة .)

اين ذهب ؟ الى اين اخذوه ؟

(يشير افادا متالما ، فتمسك سونما ذراعه وتسحبه الى الخارج .)

خذني الى هناك حالا . ليعنك الله ان كنا تأخرنا كثيرا . ايها الشيء القذر ، ان كنت تركته يعاني ...

(يتلاشى صوتها في صرخات اخرى ، خطوات راكضة ، دقات على علب ، اصوات اجراس وكلاب ... الخ ترتفع .)

(ممر ضيق بين بيتين طينيين . عند النهاية البعيدة يرى رجل بعد اخر يركضون خلال المدخل ، والضوضاء تموت تدريجيا .

وفي منتصف الممر تقريبا يجثم امان ازاء الحائط ، متوترا من القلق .

وحين تنتهي الضوضاء يبدو مرتاحا ، ولكن النظرة المتحفزة المرعبة ما زالت في عينيه اللتين احيطتا بحلقتين من صبغ احمر ، وقد لونت بقية جسمه بمادة طحينية بيضاء ، وهو عار الى وسطه ، ويرتدي بنطلونا فضفاضا يمتد الى منتصف ساقه ، وحوال قدميه خلخال .)

امان : ببساطة ، سأبقى هنا حتى الفجر . لقد فعلت ما يكفي .

(يفتح شباك ، وتفرغ امراة بعض الاوساخ من سطل . يقفز امان جانبا وهو يطلق صرخة مجفلة ليتجنب ذلك ، فتخرج المرأة رأسها .)

امراة : آه يا راسي . ماذا فعلت ؟ سامحني يا جاري . آه ... انه الحمال (تنظف بلعومها بسرعة وتبصق عليه ، ثم تقذف البرميل عليه ، وتخرج راكضة وهي تصرخ .)

انه هنا . الحمال مختف في الممر . اسرعوا ، لقد وجدت الحمال .

(يتلقف الاخرون الصرخة ، و يهرب امان الى نهاية الممر ، وبعد وقت قصير يندفع مطاردوه وهم يطلقون صرخات عالية ، وبعد آخرهم يأتي جاكونا واوروك .)

اوروك : انتظر ، انتظر . ليس في مقدوري ان اسير بهذه السرعة .

جاكونا : سنستريح قليلا اذن . على كل حال ، لانستطيع ان نفعل شيئا .

اوروك : لو تركني اهينه فقط .

جاكونا : اولئك الحمقى الذين يعتقدون انهم ولدوا ليحملوا المائدة كما يحمل المرء قبعة ، انهم اول من ينهار . ما الذي سنفعله الان ؟

اوروك : يجب ان اهينه حين يقبضون عليه .

جاكونا : هو ؟ سيكون ذلك مستحيلا . ما من سرور بقي في ذلك الشخص .

اوروك : ما يزال . لقد فوجىء بالامر . لم يكن متوقعا ما راى .

جاكونا : لماذا ، اذن ، رفض ان يصغي ؟ هل اعتقد انه آت الى مأدبة ؟ انه هرب حتى قبل ان يمر خلال مجموعة واحدة من المنازل . هل ظن انه سيطاف به على الناس ليباركوه ؟

اوروك : لا ، لا . لقد احتمل الضرب بما يكفي . اعتقد انه من النوع الذي يدع نفسه يضرب من الليل حتى الصباح دون ان يطلق صوتا . انه سيدع نفسه يرجم بالحجارة حتى يسقط ميتا .

جاكونا : اذن ، ما الذي جعله يهرب مثل جبان ؟

اوروك : لا اعرف ، حقا اني لا اعرف . انها ليلة لعنات يا جاكونا . ستظل بعض العقول غير المستعدة

قلقة تحت عبئها .

جاكونا : يجب ان نجده . انها لبداية بائسة للسنة حين تظل لعناتنا تهوم فوق بيوتنا لان الحمال رفض ان يأخذها .

(يذهبان . يتغير المشهد . امان جاثم بجانب بعض الشجيرات وقد مزقته الجراح وهو ينزف .)

امـان : انهم يراقبون حتى بيتي ، وكانني سأذهب هناك . ولكني احتاج الى ماء ، كان في استطاعتهم ، على الاقل ، ان يضمنوا لي ذلك . انا اعطش ايضا ... (يصغي بانتباه شديد) لابد ان هناك جدولا قريبا ..

(حين ينظر حواليه تتسع عيناه لمنظر يواجهه .) (رجل مسن ، يبدو قصيرا واضخما ، قد اجلس على كرسي . هو ، ايضا ، يرتدي بنطلونا ابيض فضفاضا يصل الى منتصف ساقه ، وعلى راسه قبعة بيضاء ، وقد انهمك المرافق في مسح جسده بالزيت ، وحول عينيه رسمت حلقتان بيضاوان .)

الشيخ : هل هيؤوا الزورق ؟

المرافق : انهم يؤدون التضحية الاخيرة .

الشيخ : جيد . هل ارسلت في طلب ابني ؟

المرافق : انه في طريقه .

الشيخ : لم اواجه ابدا حمل القارب بمثل هذا الفؤاد الثقيل ، وآمل ان لا ينتج عن ذلك امر ما .

المرافق : لن تتخلى عنا الآلهة بسبب ذلك .

الشيخ : على المرء ان يكون في اقصى قوته حين يأخذ القارب يا صديقي . ليس من الحكمة ان يغوص المرء ويطفو . آمل ان اجد قوتي حين تحل اللحظة .

(يدخل امان ، وحول وسطه قماش .)

الشيخ : لقد اردت ان انتظر الى ما بعد سفرتي الى النهر ، ولكن عقلي مثقل بحزني وحزنك فلم استطع ان اوءجل ذلك . انت تعرف ان علي ان امتلك كل قوتي . ولكني اجلس هنا شاعرا بانها تتآكل تدريجيا تحت حزني الصامت . انه لمما يعين ان يتحدث المرء ، بل ان يبكي احيانا . (يشير الى المرافق بأن يتركهما .)

اقترب اكثر ... لن نتقابل من بعد ابدا يابني . ليس على هذا الجانب من العالم الحي . الامر الذي لا اعرفه هو ما اذا كنت ستعود لتأخذ مكاني .

امـان : لن اعود ابدا .

الشيخ : هل تعرف ما انت قائل ؟ نسلنا نسل قوي يابني . النسل القوي وحده يستطيع ان يأخذ هذا القارب الى النهر سنة بعد اخرى وهو اقوى عليه مما كان من قبل . لقد اخذت ، منذ اكثر من عشرين عاما ، شرور كل سنة الى الاعماق ، وقد املت ان يتقفوا اثري .

امـان : لقد ماتت حياتي هنا مع اوماي .

الشيخ : لقد ماتت اوماي وهي تلد طفلك ، وانت تظن ان العالم انتهى .

امان ، لم يبدا المي حين ماتت اوماي . منذ ارسلتها لتعيش معي يا بني عشت مع عبء علمي ان هذه الطفلة ستموت وهي تحمل طفلك .

امـان : ابي ...

الشيخ : هل تعلم ان الامر كان كذلك معك ؟ ومعي ؟ ما من امراة تجتاز حية تجربة حمل الاطفال الاقوياء . بني ، ليس فم الانسان المتعالي من يقول انه من النسل القوي ، وانما هو اللسان المحمر المسود حزنا . لقد كنت ، يا بني ، بعيدا اكثر من اثني عشر عاما ، ولقد عرفت في هذه الاثني عشر عاما حب شيخ لابنته ، والم رجل ينتظر خسارته عاخزا .

امـان : اود لو انني مكثت بعيدا ، اود لو انني لم اعد ابدا لاقابلها .

الشيخ : كان ينبغي ان تعود . ولكنك تعلم الان ما الذي اكل قوتي ببطء . لقد انتظرت عودتك بحب وخوف . سامحني اذن ان كنت اقول ان حزنك خفيف . انه سينتهي . ربما يبعدك هذا الحزن عن موطنك ، ولكن عليك ان تعود .

امـان : انت لا تفهم ، انه ليس الحزن وحده .

الشيخ : ما هو اذن ؟ اخبرني ، ما زال في طاقتي ان اتعلم .

امـان : لقد كنت بعيدا اثني عشر عاما . لقد تغيرت كثيرا خلال ذلك الزمن .

الشيخ : انني مصغ .

امـان : انني غير ملائم لعملك يا ابي . لا ارغب في ان اقول اكثر من ذلك ، ولكني ، كليا ، غير ملائم لدعوتك .

الشيخ : ان الوقت هو ما تحتاجه فقط يا بني . ابق اكثر وستلبي حاجة دمك .

امـان : اذا كنت قد بقيت فانما كان من اجل اوماي فقط . لم اتوقع ان اجدها تنتظرني . لقد كنت ساخذها بعيدا ، ولكن ذلك كان سيقتلها كما ادعت ، وقد كنت رجلا متعبا . كنت في حاجة الى سلام ، ولان اوماي كانت السلام فقد بقيت. لا شيء يشدني الان الى هذا المكان .

الشيخ : رجال آخرون يبلون ويموتون وهم يؤدون هذه المهمة سنة بعد سنة .

اننا نتناول الدواء القوي فقط ، دمنا قوي وليس كأي دم آخر . ينبغي أن يكون دمك اكبر من اي عمل تقوم به يا بني .

امـان : ليس ذلك صحيحا يا والدي .

الشيخ : اخبرك انه صحيح . سيخونك دمك يا بني لانك لا تستطيع ان تكبحه .

وان جعلت دمك يؤدي اقل من هذا فسوف يندفع الى راسك ويفجره . انني اقول ما اعرف يا بني .

امـان : هناك مهام اخرى في الحياة يا والدي ، هـذه المهمة ليست لي . هناك امور اعظم لا تعرف تعرف شيئا عنها .

الشيخ : انني حزين جدا . انك تذهب لتعطي الاخرين ما هو لنا شرعيا .

ستستخدم قوتك بين لصوص . لا نهم يأخذون ماهو لنا ، ماليست لهم صلة دم به . ستنقصهم حتي المعرفة لاستعماله بحكمة .

ا نالحقيقة رفيقي في هذه اللحظة يا بني . اعلم ان كل ما اقوله سـيجلب ، بالتأكيد ، حزن الحقيقة .

امـان : انني ذاهب يا ابي .

الشيخ : ناد مرافقي ، وكن معي بقوتك في هذه الرحلة الاخيرة . آه ، هل سمعت . ذلك ؟ لقد صدر القول مني دون علمي . هذه ، في الحقيقة ، رحلتي الاخيرة ، ولكني لست خائفا .

(يخرج امان ، وبعد لحظات قليلـة يدخـل المرافق .)

المرافق : القارب مهيأ .

الشيخ : وانا كذلك .

(يجلس لحظات عديدة وهو ساكن تماما . يبدا الضرب على الطبول في مكان ما على بعد ، ويؤرجح الشيخ راسه من غير ان يشعر تقريبا .

يدخل رجلان يحملان قاربا صغيرا فيه ركام لا يمكن تحديد هويته .

يدخلان القارب بسرعة ويضعانه بخفة قـرب الشيخ ،ويقفان الى الخلف .

ينهض الشيخ ببطء ، والمرافق يراقبه بتعاطف . يشير الى الرجلين فيرفعان القارب بســرعة يضعانه فوق راس الشيخ ، وحالما يلمس القارب راسه يمسكه بكلتا يدية ويركض خارجا يعطيه الرجلان انطلاقة ثم يتبعانه مهرولين .

حين يختفي الرجل الاخير يدخل اوروك وهو يعرج ، ويواجه امان ــ بصفته حمالا ــ الذي يرى واقفا الى جانب الشجيرات ، محدقا الى حيث كان المشهد الذي انتهى من مشاهدتـه ينظر اوروك بقلق خلفه ــ وقد صدم بالنظرة التي على وجه امان ــ ليرى ما استفرق انتباهه. عند ذاك يلاحظ امان ، ويحدق الاثنان الـى بعضهما . يدخل جاكونا ويرى امان فيصرخ : « انههنا » ، ويندفع الى امان الذيبعود الى الحاضر كما لو كان ضرب بســوط ، ويهرب وجاكونا في اثره . يدخل ثلاثة او اربعة آخرون ويتبعونهم . يبقى أوروك حيث هو مفكرا .)

جاكونا : (يدخل مرة اخرى .) لقد طوقوه الان ، سنناله هذه المرة .

أوروك : انه منتصف الليل تقريبا .

جاكونا : لقد كنت تقف هناك تنظر اليه لو كان روحـا غريبا . لماذا لم تصرخ ؟

أوروك : لقد صرخت انت ، الم تفعل ذلك ؟ هل امسكه ذلك ؟

جاكونا : لا تقلق . انه في حوزتنا الان ،ولكن الامور انعطفت انعطافة رديئة .

لم يعد هناك ما يكفي من الوقت لكي نقوده الى كل بيت . هناك الكثير من التلوث حولنا .

أوروك : (غير مصغ .) لقد راى شيئا ما . لماذا لا استطيع معرفته ؟

جاكونا : عم تتكلم ؟

أوروك : هم . ما الامر ؟

جاكونا : قلت ان اذى كبيرا حصل . ستتطلب هذه السنة من هذا الحمال اكثر مما ظننا .

أوروك : ماذا تعني ؟

جاكونا : هل يجب ان نتكلم بطريقة مكشوفة ؟
اوروك : شش .. انظر .

(يستدير جاكونا في الوقت المناسب ليرى سونما تركض طائرة اليه ، وتنشب اظافرها في وجهه مثل نمرة مجنونة .)

سونما : قاتل ! ماذا انت فاعل به ؟ قاتل ! قاتل !
(يجد جاكونا نفسه يناضل بشدة ليبتعد عن ابنته ، وينجح في دفعها بعيدا وضربها بقوة على وجهها بحيث تسقط على ركبتيها . يمضي اليها ليضربها مرة اخرى .)

اوروك : (يقف بينهما .) فكر فيما انت فاعل يا جاكونا، انها ابنتك .

جاكونا : ابنتي ! هل تبدو هذه ابنتي ؟ دعني اجعل هذه العاهرة مقعدة طيلة حياتها .

اوروك : تلك فكرة شريرة يا جاكونا .

جاكونا : لا تكن بيني وبينها .

اوروك : لا شيء في غضب — هل تنسى ما الليلة ؟

جاكونا : هل تستطيع ان تلومني على نسياني ؟
(يمرر يده على خده ، فتتقطى بالدم .)

اوروك : هذه ليلة تعسة لنا جميعا ، انني اخاف مما سينجم عنها .

جاكونا : دعنا نذهب . لا استطيع ان اكبح جماح نفسي في حضور هذه المخلوقة .

ابنتي ، ومن اجل غريب .

(يخرجان . افادا — الذي دخل معسونما ووقف جانبا مصعوقامن الرعب— يتقدم بخجل،ويساعد سونما على النهوض . يخرجان وهو يمسك سونما وهي منحنية الجسم باكية .

(يدخل امان — بصفته حمالا ، ويكون حاضرا حضورا ماديا في حدود المشهد التالي ، وهو جانب من كوخ مسقوف بقش ومستدير الشكل. تدخل فتاة في حوالي الرابعة عشرة وهي تركض، ثم تتوقف بجانب الكوخ .

تنظر بعناية لتتأكد من ان احدا لا يلاحظها ، ثم تضع فمها على الثقب الصغير في الحائط .)

أوماي : امان .. امان ..

(يستجيب امان — بصفته حمالا — كما يفعل خلال المشهد باكمله ، ولكنهم لا ينتبهون اليه .)

امـان : (من الداخل .) من ذاك ؟

اماري : انها انا ، اوماري .

امـان : كيف تجرؤين على المجيء هنا ؟

(تظهر يدان عند الثقب وتندفعان الى الخارج صانعتين ثقبا اكبر بكثير ، يخرج امان راسه خلاله . انه امان وهو صبي ، في مثل عمر الفتاة .)

ابتعدي حالا . هل تحاولين ايقاعي في متاعب ؟

أوماي : ما الامر ؟

الامـان : انت . ابتعدي .

أوماي : ولكنني جئت لاراك .

امـان : هل انت صماء ؟ اقول انني لا اريد ان اراك .
والان ، اذهبي قبل ان يمسك بك معلمي الخاص .

أوماي : حسنا . اخرج .

امـان : افعل ماذا ؟

أوماي : اخـرج .

امـان : لابد انك مجنونة .

أوماي : (تجلس على الارض .) حسنا ، اذا لم تخرج فسأبقى هنا حتى يصل معلمك .

آمـان : (يفكر في الامر اكثر ، وهو يكاد ينفجر ، ويختفي رأسه ، ويظهر بعد لحظة من وراء الكوخ .)
اي نوع من الشياطين تلبسك ؟

أوماي : لا شيطان تلبسني . اردت فقط ان اراك .

آمـان : (حركاته الصامته هستيرية تقريبا .) « لاشيطان تلبسني . اردت فقط ان اراك . » هل تظنين ان هذا المكان هو الجدول حيث تستطيعين ان تذهبي وتتحرشي بالابرياء .

أوماي : (بحياء) الست مسرورا لرؤيتي ؟

امـان : لست مسرورا .

أوماي : لماذا ؟

امـان : لماذا ؟ هل حقا تسألينني لماذا ؟ لانك امراة ، ولانك اكثر النساء ازعاجا . الا تعرفين شيئا عن ذلك اطلاقا ؟ المقصود ان لا نرى اية امراة . ابتعدي، اذن ، قبل ان يقع اذى .

آوماي : (معاتبة) ما الخفي في الامر الى هذا الحد ؟ ماذا يعلمونك ؟

امـان : لا شيء مما تستطيع اية امراة ان تفهمه .

أوماي : ها ها . تعتقد اننا لا نعرف ، ايه ؟ لقد جئتم جميعكم لتختنوا .

امـان : اسكتي . انت لا تعرفين شيئا .

أوماي : فكر فقط ، لم نختن طيلة هذا الزمن ، وتجرات على ان تنظر الينا نحن النساء .

امـان : اشكرك يا امراة . والان ، اذهبي .

أوماي : هل يعطونك طعاما كافيا ؟

امـان : (مختبرا) . لا . اننا جياع الى الحد الذي ناكل فيه الفتيات السخيفات من امثالك حين يأتين الينـا .

أوماي : آه ، آه ، آه ، انه الان يهينني ، انه يهينني .

امـان : (مذعورا .) لا تحاولي ذلك هنا . اذهبي بسرعة ان كنت ستبكين .

أوماي : حسنا ، لن ابكي .

امـان : تبكين او لا تبكين ، اذهبي واتركيني وحدي . ماذا تظنين سيحصل اذا جاء معلمي الان .

أوماي : لن يأتي .

امـان : (محاكيا .) « لن يأتي ». افترض انك زوجته وهو يخبرك اين يذهب .
في الحقيقة انه بالضبط الوقت الذي يأتي فيه الى اكواخنا ، وربما يكون عند الكوخ المجاور في هذه اللحظة .

أوماي : ها ـ ها . انت تكذب . لقد تركته عند النهر يقرص مؤخرة الفتاة . هل هذا النوع من الامور هو ما يعلمك اياه ؟

امـان : لا تنطقي بشيء ضده والا فسأضربك . الستن ، ايتها الفتيات الخليعات ، من يثيره وانتن تحركن عجيزاتكن تحت انفه ؟

أوماي : (تعود الى البكاء .) آه ، فانا ، اذن ، احدى الفتيات الخليعات ؟

امـان : والان ، لا تبدئي في اتهامي بأشياء لم اقلها .

أوماي : ولكنك قلتها ، قلتها .

امـان : لم اقل . انظري اوماي ، سيسمعك احدهم وسيلحقني خزي . لماذا لا تذهبين قبل ان يحصل شيء ؟

أوماي : كل شيء على ما يرام . لقد وعدتني صديقاتي بأن يحتجزن معلمك العجوز حتى اعود .

امـان : اذن عودي الان . لدى عمل اقوم به . (يدخل .)

أوماي : (تركض خلفه وتحاول ان تمسك به . يقفز امان الى الخلف ، وهو يظهر خوفا اصيلا .) ما الامر؟ ما كنت ساعضك .

امـان : هل تعرفين ماذا فعلت تقريبا ؟ لقد لمستنـي تقريبا .

أوماي : حسنا ؟

امـان : حسنا ! الا يكفي انك تدعيني انظر اليك ؟ هل ينبغي ان تلوثيني الان كلية بلمستك ؟ الا تفهمين شيئا؟

أوماي : آه ، ذلك .

امـان : (صارخا تقريبا .) ان الامر ليس « آه ، ذلك ». هل تظنين ان هذا الامر مزحة فقط او زيادة صغيرة مثل قضائك الليلة مع جدتك ؟ هذه فترة مهمة من حياتي . انظري . هذه الاكواخ ، لقد بنيناها بأيدينا . لقد بنى كل صبي كوخه . اننا نتعلم امورا ، هل تفهمين ؟ وننفق وقتا كثيرا ونحن نفكر فقط . انا ، على الاقل ، افعل ذلك . للمرة الاولى ، ليس لي ما افعله سوى ان افكر . انني اغدو رجلا ، الا ترين ؟ للمرة الاولى افهم ان لي حياة ينبغي ان احققها . هل اقلقتك هذه الفكرة مرة من قبل ؟

أوماي : انك تخيفني .

امـان : ذاك . ذلك كل ما تستطيعين قوله . وماذا يفيد ذاك حين يجد الانسان نفسه في وحدة كتلك ؟ (يشير الى الكوخ . (على الانسان ان يمضي في طريقه الخاص ، حيث لا احد يساعده ، ويختبر قوته ، اذ ربما يجد نفسه يوما بمفرده وسط جدار مدور كذاك . هناك ، لا يستطيع عقلي ان يحتفظ بفكرة أخرى . ربما لن تكون لي مثل هذه اللحظات ابدا . لا تتجرئي على القدوم مرة اخرى وسرقة بعضها .

أوماي : (تبكي بكاء حقيقيا هذه المرة .) آه ، اعرف انك تكرهني ، وتريد فقط ان تبعدني .

امـان : (بنفاد صبر .)نعم ، نعم ، اعرف انني اكرهك ، ولكن امضي .

أوماي : (تذهب وقد غطتها الدموع . تمسح عينيها ، وفجاة تغدو ميالة الى الاذى .) امان .

امـان : ماذا الان ؟

أوماي : اريد ان اسأل عن امر واحد . هل تعدني بأن تخبرني ؟

امـان : حسنا ، ما هو ؟

اوماي : (بمزح .) هل يؤلم الامر ؟

(تستدير في اللحظة نفسها وتهرب ، لتستقر مباشرة بين ذراعي المعلم العائد .)

المعلم : تي ـ هي ـ هي .. ماذا لدينا هنا ؟ اي فار صغير يقفز الى منقار بومة عجوز حكيمة ، ايه ؟

(تناضل اوماي لتحرر نفسها ، وتندفع الى الجانب المقابل ، مكشرة في نفور .)

المعلم : افترض انك جئت لتقطفي بعض الفواكه ، ايه ؟ انك لم تتلصصي هنا لتري ايا من اولادي .

اوماي : نعم ، جئت لاسرق فواكهك .

المعلم : تي ـ هي ـ هي .. لقد اعتقدت ذلك . وتلميذي المطيع هناك راك ، وجاء ليبعدك عن اشجار فواكهي ، الم يفعل ذلك ؟ انا اجزم بانه فعل ، اليس الامر كذلك يا اماني الصغير ؟

امـان : لقد كنت اكلمها .

المعلم : حقا كنت تكلمها . والان كن طيبا وادخل كوخك حتى اقرر عقوبتك .

(يتراجع امان .) تي ـ هي ـ هي .. والان يا ابنتي الصغيرة ، انك في غير حاجة الى ان تخافي مني .

اوماي : (بجراة .) لست خائفة .

المعلم : حسن ، حسن جدا . علينا ان نكون اصدقاء . (يغدو صوته خبيثا .) لا ينبغي ان يكون ذلك امرا يقلقك ، امر تافه جدا في الحقيقة . ولكن ، بالطبع ، اذا تركت الخبر ـ خبر كون امانك الصغير قد خرق محظورا قويا ـ ينتشر فان العواقب ستكون قاسية كما تعلمين . انني متأكد من انك لا ترغبين في ان يحصل ذلك ، هل ترغبين ؟

اوماي : لا .

المعلم : حسنا . انت عاقلة يا فتاتي . هل تستطيعين غسل الملابس ؟

اوماي : نعم .

المعلم : حسنا ، ان اتيت معي الان الى كوخي فسوف اعطيك بعض الملابس لتغسليها ، وعندئذ سننسى هذا الامر ، ايه ؟ حسنا ، تعالي .

اوماي : سانتظر هنا . انت تذهب وتأتي بالملابس .

المعلم : اية ؟ ما ذاك؟ والان لاتغضبيني. عليك ان تعرفي ما هو احسن من التجرؤ على الكبار . والان تعالي .

(ياخذها من ذراعها ويحاول ان يسحبها خارجا .)

اوماي : لا ، لا ، لن آتي الى كوخك . اتركني ، اتركني ايها الرجل العجوز العديم الحياء .

المعلم : ان لم تأتي فسألوث عائلة امان جميعها ، وعائلتك ايضا .

امـان : دعها . لنذهب يااوماي

(يدخل امان مرة اخرى ومعه صرة صغيرة .)

المعلم : والى اين تظن انك ذاهب ؟

امـان : الى البيت .

المعلم : تي ـ هي ـ هي . بمثل هذه السهولة ، ايه ؟ تعتقد انك تستطيع ان تغادر في اي وقت يسرك ؟ عد الى داخل الكوخ حالا .

(ياخذ امان اوماي من ذراعها ويبدأ يمشي خارجا .)

المعلم : عد حالا .

(يذهب خلفه ويرفع عصاه ، فيمسكها امان وينتزعها منه ويرميها بعيدا .)

اوماي : (تقفز بفرح .) اقتله ، اضربه حتى الموت .

المعلم : النجدة ! النجدة ! انه يقتلني ! النجدة !

(يضع امان يده على فم المعلم شاعرا بالخطر .)

امـان : ايها المعلم الشيخ ، انني لا اقصد ايذاءك ، ولكن عليك ايضا ان لا تحاول ايذائي . (يبعد يده .)

المعلم : تظن انك تستطيع ان تنجو بعيدا بجريمتك . سيصل تقريري الى شيوخ القرية قبل ان تدخل البلـدة .

امـان : انك خائف مما سأقوله عنك ؟ لا تقلق . ان حاولت ان تلطخ سمعتي فعند ذلك فقط سأتكلم . لن اعود الى القرية على كل حال . اخبرهم فقط انني قد غادرت ، لا اكثر . واذا قلت كلمة واحدة اكثر من ذلك فاني سأسمع عنها في اليوم نفسه وسأعود .

المعلم : انت تخبرني ما افعل ؟ ولكن لا تفكر في العودة في السنة الاتية لانني سأطردك . لا تفكر في العودة حتى بعد عشر سنوات من الان . ولا ترسل اطفالك . (يخرج وهو يشير مهددا .)

امـان : لن اعود .

اومای : جشع قذر ! ولكن يا امان ، انه يقول انك لا تستطيع العودة في السنة التالية .. مــاذا ستفعل ؟

امـان : ان ما يستطيع المرء ان يفعله في المدن الكبرى لقليل .

اومای : لقد ظننت انك ستضربه آنذاك . لماذا لم تحطم راسه القذر ؟

امـان : أصغي جيدا يا اوماي .. سأرحل .

اومای : تعال ، اخبرني عن ذلك ونحن في طريقنا الـى القرية .

امـان : لا ، انا ذاهب في ذلك الطريق . لا استطيع ان اعود الى القرية .

اومای : بسبب ذلك الرجل الحقير ؟ على كل حال ، ستكلم والدك اولا .

امـان : اذهبي وقابليه عني . اخبريه انني غادرت بعض الوقت ، اظن انه سيفهم .

اومای : ولكن يا امان . . .

امـان : لم انته . ستذهبين وتعيشين معه حتى اعود . لقد تحدثت اليه عنك .

اعتني بــه !

اومای : ولكن ، ما هذه الرحلة ؟ متى ستعود ؟

امـان : لا اعلم . ولكن هذه لحظة مناسبة لاغادر . لا شيء يشدني .

اومای : ولكن يا امان ، انك تريد أن تتركني .

امـان : لا تنسي ما قلت . لا اعلم كم سيطول غيابي . امكثي في بيت ابي ما دمت تذكرينني . وحين يتعبك الانتظار افعلي ما يسرك . هل تفهمين ؟ عليك ان تفعلي ما يسرك .

اومای: لا استطيع ان افهم شيئا ياامان . لا اعرف الى اين انت ذاهب ، لماذا .

ولنفترض انك لن تعود ابدا . لا تذهب يا امان ، لا تتركني وحدي .

امـان : ينبغي ان اذهب . والان دعيني ارك في طريقك .

اومای : تأتين معي ! ومن سيعتني بك ؟ انا ؟ ستكونين عقبة في طريقي ليس الا ، انت تعلمين ذلك . ستشدينني الى الوراء وسأهجرك في مكانغريب، اذهبي الى البيت وافعلي كما أقول . بأبي ودعيه يعتن بك .

(يبدا في الذهاب ولكن اوماي تتعلق به .)

اومای : ولكن ياامان، ابق هذه الليلة علىالاقل . ستضل طريقك . ابوك يا امان ، ماذا سيقول ؟ لن اتذكر ما قلت . عد الى القرية ، لا أستطيع العودة بمفردي . تعال معي حتى ملتقى الطرق .

(يسحب امان نفسه ، ووجهه ثابت ، وتفقد اوماي توازنها حين يوسع خطاه ، في سقوطها تلف ذراعيها بسرعة حول كاحله ، ولكنه يستمر دون توقف ساحبا أياها معه .)

اومای : لا تذهب يا امان . أمان ، لا تتركني ، لا تترك فتاتك اوماي ، لا تذهب يا امــان ، لا تترك اوماي .

(امان ، بصفته حمالا ، يتحرك حركة عصبية كما لو كان ينوي ان يذهب خلف الشخصين اللذين اختفيا . يتوقف ، ولكنــه يستمر في التحديق الى النقطة التي رآهما فيهــا اخر لحظة . يسود السكون برهة ، ثم تدخل فتاة من المكان نفسه وتظل تنظر الى امان . ينظر امان حوله بامعان وهو مروع . تقترب الفتاة لكنها تبقي على بعد اكثر من ذراع .)

الفتاة : هل أنت الحمال ؟

امـان : نعم . انا امان .

الفتاة : لماذا تختبىء ؟

امـان : لقد جئت في الحقيقة من أجل جرعة ماء . . . اء . . . هل يوجد احد امام البيت ؟

الفتاة : لا

امـان : ولكن قد يوجد أناس في البيت ، هل سمعت اصواتا ؟

الفتاة : لا احد هناك احدا .

امـان : حسنا اشكرك . (يوشك ان يذهب ثم يتوقف فجاة .) اء . . . هل تسمحين . . . ستجدين كوبا على المنضدة . هل يمكنك ان تجلبي الماء الي هنا ؟ ان اناء الماء في الزاوية .(تذهب الفتاة. تدخل المنزل ، ثم تراقب امان باهتمام ، وبعد ذلك تنزلق راكضة الى الخارج .)

امـان : (جالسا .) قد يكونون ذهبوا جميعا الىمنازلهم. انه لحسن ان أستريح .

(يسمع اصواتا ويصغي بقوة .) فات الاوان .

(يقترب بحذر من البيت .) اسرعي ايتهــا الفتاة . استطيع ان اسمع اصوات اشخاص قادمين . اسرعي .



(ينظر من النافذة .) اين انت ؟ اين هي ؟
(تتضح الحقيقة له فجأة ، ويبتعد بحزن .)
(يدخل جاكونا واوروك تقودهما الفتاة .)

الفتاة : (مشيرة .) كان هناك .

جاكونا : اي ، لقدذهب . ان صديقك ماكر ، ولكن لن ينقذه ذلك الى الابد .

اوروك : ماذا كان يفعل حين رأيته ؟

الفتاة : طلب مني جرعة ماء .

جاكونا واوروك : آه ! (ينظر احدهما الى الاخر .)

اوروك : كان ينبغي ان نفكر في ذلك .

جاكونا : لقد انتهى الان بالتأكيد . لو اننا فقط فكرنا في ذلك من قبل .

اوروك : لم يفت الاوان كثيرا . ما زالت هناك ساعة قبل منتصف الليل .

جاكونا : يجب ان نستدعي الرجال جميعهم مرة اخرى . والان نحن في حاجة الى ان ننتظره في المكان المناسب ، ليس الا .

اوروك : يجب ان يخبر كل شخص . لا نريد ان يثيره اي انسان مرة اخرى .

جاكونا : سينجح ذلك . انها ، بالتأكيد ، مساعدة الآلهة نفسها يا اوروك .
الا تدرك ماذا يوجد على الطريق الى النهر ؟

اوروك : الاشجار المقدسة .

جاكونا : اقول لك ا انها يد الآلهة . لنذهب .

(جزء متسع من القرية . يتجول امان بلا هدف، ويبدو انه لا يابه لاي اكتشاف . تضيء مساحة خلفه كاشفة عن جماعة من الناس تجمعوا حول بقعة ، ورؤوسهم جميعها مطأطأة . يقف شخص واحد بعيدا ومنفصلا عنهم . حين ينظر امان تتفرق الجماعة وينتشر الاشخاص مقتربين منه ثم يجتازونه . يبقى ثلاثة اشخاص فقط : امان الذي ادار ظهره ، كاهن القرية ، والشخص المنفرد . يقف الثلاثة في جوانب متقابلة من القبر ، وامان على مرتفع من الارض . يتقدم الكاهن الى جانب امان ويضع يده على كتفه .

الكاهن : تعـــال .

امـان : سآتي . هبني لحظات قليلة لأكون هنا وحدي .

الكاهن : لتغمرك الراحة .
(يصمتان .)

امـان : ذهبت مدة اثني عشر عاما ولكنها انتظرت . هي التي ظننت ان في داخلها طفلة ضاحكة . كنت مهاجرا مدة اثني عشر عاما ، انشد الضريح الفارغ للقوة الخفية . وطيلة الوقت ، ويالها من معرفة غريبة ، كانت القوة هي القوة الصامتة لا مراتي الطفلة .

الكاهن : لقد راينا جميعنا ذلك . درسا لنا ، لم نكن نعرف ان طيبة كهذه يمكن ان توجد بيننا .

امـان : لماذا اذن ؟ فيم السنوات المضيعة اذا كان عليها ان تهلك وهي تلد طفلي ؟ (كلاهما صامتان .) لا اعرف حقا ما المعنى العظيم الذي بحثت عنه . وحين عدت لم اكن متأكدا من انني وجدته حتى وصلت الى منزلي ، ووجدتها امراة مكتملة ولكنها ما زالت طفلة في قلبها . وحينما وصل بي الامر الى ان اصدق الواقع ، ظننت ان ذلك هو ما نشدته . كانت هي دائما . وطرحت معرفتي الجديدة بعيدا . ودفنت من نفسي الجزء الذي تكون في اماكن غريبة . وجعلت من مسقط راسي وطنا .

الكاهن : لقد كان الامر كما ينبغي ان يكون .

امـان : لقد قتلت تلك الحقيقة في قسوة سعادتها القصيرة .

الكاهن : (يرفع بصره ويرى الرجل يقف بعيدا عنهما ، والطفل بين ذراعيه ، وهو ساكن تماما .) ابوك ، انه هناك .

امـان : عرفت انه سيأتي . هل معه ابني ؟

القس : نعـم .

امـان : لن يدع احدا يأخذ الطفل . اذهب وطمئنه ايها الكاهن . لقد احب اوماي كابنته ، وجميعكم تعرفون اية رعته . انتم ترون كم نحن اقوياء . لقد كان حب الشيخ ، في اعمق اعماقه ، في انتظار ابنة . اذهب وطمئنه . ان حزنه اكثر من حزني .

(يذهب الكاهن . وقف الرجل بعيدا عن جماعة الدافنين . وجهه جامد ، وعيناه لا تتحولان عن القبر . يذهب الكاهن اليه ثم يتوقف ، ولكنه يجد انه لا يستطيع ان ينفذ الى حزن الرجل فيمضي في طريقه مطرقا .)

(يمشي امان ، بصفته حمالا ، باتجاه القبر ، وقد ذهب امان الآخر .

تغوص قدماه في الركام وينهار تدريجيا على ركبتيه غارفا الرمل بيديه ومهيلا اياه على راسه .

يظم المشهد ببطء .)

(يدخل جاكونا وأوروك .)

اوروك : لدينا وقت قصير فقط .

جاكونا : اسيأتي . الآبار جميعها تحت الحراسة ، ولم يترك له الا الجدول . لابد ان يأتي الحيوان ليشرب .

اوروك : انت متأكد من انه لن يخفق ، اعني الفخ .

جاكونا : حين ينصب جاكونا فخا فحتى الفيلة تعلن ولاءها: خراطيمها الى الاسفل ، واحدى سيقانها الى الاعلى في اتجاه السماء . وحين يخطو الحمال على الاغصان الساقطة فانه يكون مع الاشجار المقدسة تماما .

اوروك : سأتنفس مرة اخرى حين تنتهي هذه الليلة الطويلة .

(يخرجان .)

(يدخل امان ـ بصفته حمالا ـ من الاتجاه نفسه الذي دخل منه الشخصان الاخيران . امامه يوجد شخص صامت ، هو الرجل العجوز ، كما كان ، حاملا الزورق الصغير .)

امـان : (بفرح .) ابـي .

(لا يستدير الشخص .)

امـان : انه ابنك امان . (يقترب .) الا تريد ان تنظر الي ؟ انه انا ، امان .

(ما زال يقترب اكثر .)

الشيخ : انك تقترب كثيرا . الا تعرف ما احمل فوق راسي ؟

امـان : ولكن يا ابي ، انا ابنك .

الشيخ : اذن ، ارجع . لا نستطيع ان نعطي نفسينا : نفسي ونفسك .

امـان : اخبرني اولا الى اين تذهب .

الشيخ : هل تسأل عن ذلك ؟ الى اي مكان غير النهر ؟

امـان : (يبدو عليه الارتياح بصورة ظاهرة .) اردت ان اتأكد فقط . بلعومي يحترق . لقد كنت ابحث عن الجدول طيلة الليل .

الشيخ : انه على الطريق الاخر .

امـان : ولكنك قلت . . .

الشيخ : انا اتبع الطريق الاطول ، انت تعرف كيف ينبغي ان افعل هذا . سيكون الامر اسرع اذا اخذت الطريق الاخر . اذهب الان .

امـان : لا ، سأضل مرة اخرى . سأذهب معك .

الشيخ : ارجع يا بني ، ارجع .

امـان : لماذا ؟ الن تنظر الي ؟

الشيخ : اصغ الى ابيك . ارجع .

امـان : ولكن ، ابي .

(يحاول أن يمسك به ، فينفلت الشيخ لحظتها في هرولة سريعة . يتردد امان ، ثم يتبعه وقد تلاشت قوته تقريبا .)

امـان : انتظر يا ابي . انا آت معك ... انتظر ... انتظرني يا ابي ...

(صوت عيدان تتكسر واهتزاز مفاجىء في الاغصان ، ثم سكوت .)

(الواجهة الامامية من بيت امان . ما زال التمثال متدليا . تدخل سونما ، وما زال افادا يسندها، وتقف متحجرة حين ترى الشيء المتدلي . يبدو على افادا انه سيغضب ، ويندفع الى الشيء ويمزقه . تنهار سونما ازاء الحائط ، وقد تلاشى اخر جزء من ارادتها . وعلى بعد منهما تقف الفتاة ، وقد اختفت اختفاء جزئيا ، وهي تراقبهما دون تأثر . يضم افادا التمثال اليه ، يقف الى الاعلى من سونما . تبقى الفتاة حيث هي ملاحظة اياهما . يبدأ القرويون في العودة بصورة مفاجئة تقريبا ، وهم مستسلمون وشاعرون بالذنب. يمشون مارين بمقدمة البيت، وهم يديرون انظارهم اليه بأوسع ما يستطيعون. ، يتبادلون كلمة . يظهر جاكونا واوروك في الاخر . جاكونا في المقدمة ، وحالما يصبح في حدود الرؤية يرى سونما فيتوقف حالا ويتراجع قليلا .)

اوروك : (هامسا تقريبا .)ما الامر ؟

جاكونا : الافعى السامة .

(ينظر اوروك بحذر الى المراة .)

اوروك : لا اظن انها حتى ستراك .

جاكونا : هل انت متاكد ؟ ليس لي من العقل ما يكفي لمواجهة اخرى معها .

اوروك : دعنا نذهب الى البيت .

جاكونا : انني مريض حتى اعماق قلبي للجبن الذي شهدته الليلة .

اوروك : تلك هي طبيعة الناس .

جاكونا : انه ، اذن ، عالم يؤسف ان يعيش فيه المرء . لقد صنعنا ذلكمن اجلهم ، من اجل مصلحتهم المشتركة . ماذا ينفعني كون الرجل عاش ام مات . ولكن ، هل رايتهم ؟ لقد نظروا جميعهم مرة واحدة الى الاعلى في اتجاه الرجل ، ثم ماتت الكلمات في حناجرهم .

اوروك : لم يكن منظرا اعتياديا .

جاكونا : لم يكن في مقدور النسوة ان يتصرفن بطريقة اكثر خزيا . لقد زحفن ، واحدة بعد الاخرى ، مثل الكلاب المريضة ، ولم تستطيع احداهن ان تطلق لعنـة .

اوروك : انهم لم يهربوا منـه فقط ، هل ترى كم نحن مهجورون ؟

جاكونا : هناك من سيدفع الثمن عن عمل هذه الليلة !

اوروك : اي ، دعنا نذهب الى البيت .

(يخرجان . سونما وافادا والفتاة يظلون كما هم ، ويخفت الضوء عليهم تدريجيا .)



منتخبات من شعر موزمبيق

مرتضى الشيخ حسين

تزداد رغبة القارىء في المانيا الديمقراطية للاطلاع على ادب وشعر الدول النامية . والكتب التي تصدر حول هذا الموضوع قليلة نظرا لمشاكل الترجمة وصعوبتها وقلة المتخصصين في دراسة لغات الدول النامية . وغالبا ما يصدر في المانيا الديمقراطية من الشعر المترجم من لغات هذه البلدان يستند على ترجمة من اللغات الاوربية مثل الانجليزية والاسبانية والفرنسية حتى ان بعض الكتب التي ترجمت من الادب العربي مثل الايام لطه حسين وبعض روايات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ اعتمدت على الترجمة من الفرنسية والانجليزية والان صدر كتيب يضم مختارات من قصائد شعراء موزمبيق وقد ترجمت من اللغة البرتغالية . تضم هذه المختارات نخبة جيدة من الشعر الكلاسيكي والحديث المتطور باللغة البرتغالية التي فرضها المستعمرون البرتغاليون على شعب موزمبيق طيلة احتلالهم واستعمارهم لهذا القطر الافريقي لمدة خمسمائة سنة .

بعد كفاح شعب موزمبيق بقيادة منظمة التحرير فريليمو نال استقلاله في ٢٥ حزيران ١٩٧٥ . يبلغ عدد سكان هذا الشعب تسعة ملايين نسمة . وادب وشعر موزمبيق كما ينعكس في هذه المختارات تأثر كثيرا بالادب البرتغالي في شكله واسلوبه محتفظا بطبيعته الاصيلة التي تعكس حياة وتقاليد السكان الافارقة . فمن هذه القصائد ما هو متحرر من القافية ورتابة ووحدانية الوزن ومنه ما يعتمد القافيةوالالتزام بالروى . خاصة . وان اللغة البرتغالية تساعد على هذا الالتزام بعكس بعض اللغات الاوربية مثل الالمانية.

ومن أهم شعراء موزمبيق جوزيه كرافايرينها وروي نوغر ونوئيميا دي‌سوزا وبارنابه جواو مويتماتي وأورلاندرميندیس وكالونغانو واماندو غوبوزاوجوج‌ريبيلو وغيرهم . ومن هؤلاء الشعراء من هم قادة سياسيون ورجال دولة الان في منظمة فريليمو .

ان اول شعر وعمل أدبي صدر في موزمبيق هو مانشر في المجلة الادبية « فوز افريكانا » vosAfaikand التي اسسها في العشرينيات جواو ابازيني وايستاسيو دياز . وفي هذه المجلة برزت أشعار روي دي نورونها التي عكست صورا مهمة من حياة وآلام شعب موزمبيق تحت ظل الاستعمار البرتغالي . وهذه الاشعار توضح بعواطف صادقة واسلوب كلاسيكي سخط الشاعر على الظلم الاستعماري . ولد هذا الشاعر في ١٩٠٩ وانتحر في ١٩٤٣ وهو من الشعراء المرموقين في ادب موزمبيق والادب البرتغالي .

وعلى العكس من الشاعرين نوئيماوي سوزا (ولادة ١٩٢٧) وجورين كرافايرينها فهما ينتميان الى شعراء الجيل الجديد وقصائدهما ذات طابع فردي سايكولوجي غير أنها تعكس مشاكل العصر الاجتماعية وتناقضات الحياة الاقتصادية لدى الشعب وكفاحه ضد الاستعمار كما تعد صرخة في وجه الظلم

والاضطهاد والتخلف الذي عاناه شعب موزمبيق ومن الشعراء المهمين روي كنوفلي Rui Knopfli وهو اديب وكاتب وشاعر موهوب يعيش الان في البرازيل ويؤلف باللغة البرتغالية والانجليزية وقد تأثر بادب الزنوج الامريكيين وبصورة خاصة بادب لانجستون هوغيز Langston Hughes

ومن البارزين من شعراء موزمبيق ايضا مارسيلينو دوز سانتوز (١٩٢٩) وهو يحمل اسما مستعارا « كالونغانو » . واشعاره معروفة في جميع القارة الافريقية لانه من قادة فريليمو واحد رجال الدولة في موزمبيق وقد ناضل داخل صفوف هذه المنظمة التحريرية جنبا الى جنب مع ادواردو موندلين وسامورا ماخيل . ان مارسيلينو دوز سانتوز شاعر مرهف الحس رقيق عميق الافكار صقيل العبارة واضح المعاني .

ومن رجال الثقافة في موزمبيق الرسام والشاعر فالينتا جانغالانا (ولادة ١٩٣٦) وقد اشتهر بصورة مبكرة بقصائده التي تصف مأساة حياة العمال النازحين الى جنوبي افريقيا للعمل في مناجم الذهب كما تصف حياة المومسات البائسات والفقر عامة في القرى الافريقية وقد تعرض جراء قصائده الى الملاحقة والاضطهاد من قبل السلطات الاستعمارية . ومن الاعمال الشعرية ما صدر في المنفى من قبل شعراء مناضلين بعضهم مجهول الاسم . ومن بين شعراء الجيل الجديد ارماندو غوبوزا (ولادة ١٩٤٢) وجورج ريبيلو Rebelo (١٩٤٠) وفرناندو غانهاو (١٩٣٧) وسيرجيو فيرا (١٩٤١) وهم من العاملين الكبار في منظمة فريليمو فالشاعران غوبوزا وريبيلو وزيران في موزمبيق وعضوان في قيادة الحزب كما ان غانهاو عميد جامعة العاصمة مابوتو . والشاعر فيرا سكرتير رئيس الجمهورية .

ان مجموعة المنتخبات الشعرية التي صدرت في المانيا الديمقراطية تضم نماذج من قصائد هؤلاء الشعراء ومنها قصيدة للقائد ورجل الدولة المعروف في موزمبيق سامورا مويزيس ماخيل وفيها يرثي زوجته رثاء سياسيا ونضاليا . وفيما يلي نقدم ترجمة لبعض هذه النماذج التي تعكس بصورة واضحة آلام الشعب في موزمبيق ونضاله الذي حقق به الانتصار على المستعمرين .

« تهكم »

للشاعر روي دي نورونها

في ذروة الجبل انتصبت كتلة صخرية صلدة منذ القدم
ليس لها شكل معين . اسودت من الزمن
وكأنها انسان في ثوب الحزن
وقد روى الناس في المحيط آلاف الاساطير المعتمة عنها
وان لها حافات لاحصر لها واعماقا بعيدة
وهناك على هذا المرتفع
خضعت هذه الصخرة الى كثير من القسوة متحدية الزمن
تقاوم الليل والشمس وغضب الريح
كتلة من الصلابة الغامقة
تخطت الانسانية والطبيعة
تحدثت عن تخطيها العميق الى العالم
فقد شاهدت اياما وسنين بصمت
شاهدت رحمة وطموحا وثوب حزن وسعادة وغطرسة
شاهدت كل ما كان وما هو الان كائن
وبينما كنت اتسلق الجبل بحذر فوصلت
زحفا الى الصخرة
تحيط بي المخاوف ، ، كانت آنذاك ليلة شتاء عاصفة
تدوي الريح فيها منذ القدم
وامعنت النظر ساعات مرتجفا اصغى الى
الصخرة الوعرة المخيفة

لاصقا اذني بها
فسمعت فجأة طنينا غريبا من أعماق الصخرة
وكأن داخلها يدور بعنف
لقد صمتت الريح وساد السكون في كل مكان
وفي هذا الانفراد والوحشة الواسعة التي
تهز الجبل فتفزعني

دوى ضحك ساد العالم
اجل . بدأت الصخرة تضحك بوحشية
تضحك على الانسان وعلى العالم

المـــرأة

يصفونك جميلة ولطيفة جدا
ينعتونك باحسن تقويم ورقيقة
وانا أعرف ماهو جمال ورقة الورد
ولكن جمالك أرق
ان الموجة التي تدفقت في الخلجان
وقبلت الرمال بسحرها آلاف المرات
لا تضارع سحر جمالك النير
وخطوط انحناءات جسدك المرسومة بلطف وابداع
توصف بالجمال والفتنة
ان كل كلمة تطلق على فتنة جمالك
هي باهتة كلون الماء
ان سئلت بأي كلمة اتقرب اليك
فان الله يأمرني من كل الجوانب
ان لا اسميك جميلة بل اسميك ببساطة : امرأة

الشاعر جوزيه كرافايرينها

اغنية الملاح الزنجي

حين تراني اموت مليون مرة فاني سأولد
عندما تراني ابكي مليون مرة فانك تضحك
عندما تراني اصرخ مليون مرة فاني أصمت
حين تشاهدني اغني مليون مرة فانا اموت وادمى
اقول لك يا اخي الاوربي عليك ان تولد
عليك ان تبكي وتغني وتصرخ
وعليك ان تموت وتدمى مثلي
مليون مـــرة

لعنـــة

انك تضعين في ايدي افريقيا الخبز الذي
استغنيت عن اكله
اني ارفض بقية طمعك الذي سببت به الجوع لموزمبيق
ولسوف ترين انه لا يشبعك حتى الشيء الذي ارده اليك
وحتى فضلاتي
فيا اوربا انكلشيء تتركينه لي
هو بقية ما تتركينه من فضلات

صرخة سوداء

اني فحم
تستخرجني بقسوة من الارض
انك تصنع مني منجما ايها الرئيس
لاكون لك طاقة دائمة لاحياة لها
ولكن ذلك لايدوم الى الابد أيها الرئيس
انــا فحم
وسأشعل بطاقتي كل شيء
انا فحم وسأشتعل في المنجم
محولا كل شيء الى رماد
محترقا بحيوية كالقطران يا أخي
لئلا أكون منجما لك
انا فحم
وعلي ان اشتعل
واحرق بحرارتي كل شيء
اجل انا فحم ايها الرئيس

الشاعر نوئيما دى سوزا

امرأة ملونـــة

الغرباء دوو النظرة الاخرى الى العالم الاخر
يجب ان يتغنوا بسرورك العظيم
الذي كان يعتبرونه اسطورة عميقة فقط
ممزوجة بالسكر والسحر
لكنهم لايستطيعون ادراك ذلك
فعباراتهم الناعمة المشوهة ينقصها الشعور والصدق
وقد بقيت بعيدة صعبة المنال
لاتمسك المشاعر العميقة
وكنت كأنك عنقاء من خشب الابنوس مقنعة ،
أو انثى شبقة ، أو وعاء فارغ ، أو شيء غريب ،
او جنون ، أو اغراء ،
أو قسوة ووحشية ، وسحر ، وغيرها من
الكلمات الجوفاء
وحسب عباراتهم الناعمة المشوهة كنت مجرد
امرأة سوداء

وكل شيء اخر عداك
هذا جيد • فمن حسن الحظ انهم بالنسبة لنا
نفس اللحم والدم والاحساس ونفس الالم
وقد بقي لنا نفس الشرف العميق الوحيد
بان تتغنى بك بمشاعر صادقة
الشرف العميق بان تتغنى بك
بكلمات نبرة عظيمة محلقة ايتها الام

وفـــاء

هنا اتمدد بعد الظهر ، هنا تماما
لافي الموقع الذي اخترته امس
ان وقت النضال لا يتعين حسب الشمس والظل
الذي يلقى على الاجساد المستريحة بعد الضنى
وانما وفق نبضات الشرايين في حقول الغلة
الجسد يريد الارتياح بنوم غير متقطع ،
بعمق كرقاد الطفل في يومه الاول
ومع ذلك فانا انهض قافزا
واتفحص وجوه الرفاق النائمين وهم وادعون
ان الوفاء بينهم عميق
وحتى الموت الزؤام لايستطيع ان يفرقنا
هنا وفي كل مكان

الشاعر روي كنوفلي

صخرة في الطريق

خذ هذه الصخرة ذات السطوح الكثيرة
غير المتكاملة بدك
ما أصلبها واوسخها • امسكها بيدك
انها معدن بارد مقوس
اجل امسك بقطعة الغرانيت الخشنة هذه
فهي ليست الا حجرا • وفي يدك ستصبح سلاحا
انها لشيء يبدو بسيطا ومسكينا
ولكنها قوية مشحونة بالطاقة
جراء تلاحم جزيئاتها وتلاصق أطرافها
انت في الشارع المشمس لست كما كنت
فانت رجل اخر • في الظهيرة انت في الشارع رجل
يمسك بيده صخرة
انك تقبض على صخرة بحب وغضب

الشاعر مارسيلينو دوز سانتوز

(كالونغانو)

هنا ولدنـا

الارض التي ولدنا فيها قديمة قدم الزمن
ولد اسلافنا وعاشوا في هذه الارض
وكما كان الرواء الرقيق في الاعشاب
كان عطر الارض الاحمر السائل يسري في
شرايين الاجساد الناحلة •
اشجار وصخور شاهقة
اذرعها عانقت الارض بعناء كل يوم
وكونت شكل صخور العالم المثمرة
وصممت في القلوب نموذج الحياة الكبير
في هذه الارض ولدت انا وانت
هذه الارض ساخنة جراء تصاعد الشمس
وهي خضراء بحقولها الكثيفة
ارض ناعمة ذات عنق طويل
وقد استسلمت لنا مفعمة بالحياة والرغبة في الحب •

الارض تتزلزل

كانت الحياة قاسية في الارض التي ولدت فيها
غرست القطن والنخيل والياف السيسل
وكون عملك ثروة للشركات
لقد شيدت المدينة والشارع والمرفأ
واردت ان يكون لك على الارض وجه انساني
ولكنك لم تملك شيئا الا نادرا
فكلنا أخوان ، مكبلون ، محطمون ، معذبون في وطننا
كنا نجر اجسادنا تحت سماء لاغيوم فيها
يكسونا عرق النهار دون صباح
كانت الارض قاسية في أرض ميلادنا
وقد ابتعدت عن وطنك الى ماوراء الحدود
ترغمك ارادة الغرباء

ولكنك قاومت الانهيار
وبآلامك تولد لديك أمل العودة الى الوطن
ومعك بعض النقود لحقلك وابتسامة حب خفيفة لزوجتك
التي بقيت في البيت
وكانت لك رغبة في مستقبل تنظر اليه بعيون فتاة تنظر الى هدايا الخطوبة،
لقد غادرت قريتك التي كنت تلعب فيها
عندما كنت طفلا
وتسير في طريقها بين حقول الذرة
وبآلامك تولد لديك أمل العودة الى الوطن
« نعود اثرياء » هذا ما كنت تقوله عندما رحلت لتخفي آلمك

« وسوف يكون لطفلنا ما يكفيه للعيش »
« فما وراء الحدود يوجد عمل »
« وهناك حياة أفضل »
وسافرت الى ما وراء الحدود ترغمك ارادة الغرباء
وتغريك وعود المروجين
وفي قلبك تكمن احزان الوداع والفراق لزوجتك وطفلك ووداع وطنك
والان ، والان ، والان
تهتز الارض كلها باول انفجـار
الرجال يشعرون ان العالم قد أغلق مطبقا عليهم
فيسرعون للبحث عن الشمس ولا يجدون غير الشركات
غراب عملاقا يلقى بظله ويغطى الشمس باجنحته
وصوت يتردد : لابد من الاستمرار بالعيش
لابد من العيش ، لابد من الحياة في أعماق المنجم
ثم انفجار اخر : الرجال يسرعون والارض ترتجف
الرجال يتساقطون في الحفائر المشققة
اجساد تلتف في أزقة سامة بين صخور الفحم المتساقطة
آمال في حياة عامرة بالسكان تغطس في غبار المنجم
رجال يموتون ، رجال سود
والان: الوجه صلب في أزقة سامة تحت صخور الفحم
المحترقة في الحفيرة
فاين الامل في العودة الى الوطن بابتسامة حب خفيفة وهدايا للخطوبة
واين النظر بسرور الى الطفل الصغير الاسود
الذي مازال حيا
ايها الاخوة : ابتسامة حب خفيفة تزدهر من جديد على شفاهنا
ان الوجه الان يعود حيا في عيوننا
في نمو الذرة وفي وجود الاطفال السود
ورغبتنا في العيش
فالان من حفائر المنجم يتصاعد طموحنا نحو التحرر

لشـــاعر مجهول
من أنــا

لعلك تسأل من انا
بهذا الوجه المثقوب بجدري السوء
وبهذا الابتسام الكالح
لا اريد ان اقول لك شيئا ، لا اقول لك شيئا
وانما أريك ندبات القرون التي حفرت ظهري الاسود
اريك عينا مليئة بالحقد محمرة من دم القرون
اريك كوخي المصنوع من القش والذي يحتاج الى التصليح
آخذك معي الى المزارع حيث كنت أحني ظهري على الارض
منذ طلوع الشمس حتى غروبها
وحيث يطحن العمل حياتي
ثم اريك جسد شعبي الذي سقط تحت الرصاص الاتي اليه من الخلف
اريك أكواخا أحرقت من قبل قومك
لا أقول لك شيئا وانما اريد ان تعلم لماذا انا مناضل

يا أخي في الغرب

اخي في الغرب
كيف اوضح لك بانك اخونا
العالم لاينتهي عند باب دارك

ولا عند النهر الذي يحد وطنك
ولا عند البحر الذي تعتقد أحيانا بسعته
لقد اكتشفت حاسة اللانهاية
ما وراء اعتابك وما وراء البحر
النضال العظيم يستمر
رجال ذوو نظرات متأججة ، وايدي صلبة كالارض
يعانقون اطفالهم في الليل وينطلقون عند شروق الشمس
وكثير منهم لا يعودون • وهذا مالا يهم
فنحن رجال وقد سئمنا القيود
الحرية لنا أغلى من الحياة
نحن يا أخي نحسب حسابك ، لاحساب اليد
المحسنة الخادعة المذلة
وانما حساب التضامن الواعي الموثوق به
فكيف تتخلى عنها
يا اخانا في الغرب

الشاعر جوسينا ماخيل
أزفت اللحظة

ازفت اللحظة التي يجب ان نتسلح بها
لمجابهة المشقات
ازفت اللحظة الحاسمة التي نناضل بها ونتقدم
ازفت اللحظة التي نقف فيها بصلابة
ونتحمل العناء للدفاع عن وطننا
ازفت اللحظة لنسنح مجالا لالمنا من الدم المسفوح
من ابطالنا
ازفت اللحظة التي تدعونا للوعي والشجاعة الكبرى
والنضال وعدم التردد مطلقا
ازفت اللحظة للتراص بارادة حرة في ثورتنا

الشاعر سامورا مويزيس ماخيل
يرثي زوجته

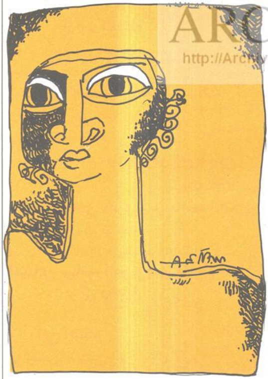
أين أحبك

لم اجدك في البيت ، ولكن بين كل الناس
في الحقل وفي الحديقة • رأيتك ما تزالين حية
التقيتك في الاطفال وفي الكهول وفي النساء
وفي الكبار والمعوقين
التقيتك في الحياة الجديدة المتنامية
وكذلك بقدوتك ودمك
لا أعرف أصلك ولا أعرف موقعك ، لاأعرف
المدرسة التي ذهبت اليها
ولكني أعرفك والتقيك في كل شيء تتعاقب فيه الحياة
أحبك لسبب : الجديد هو ما أحبه فيك
والقيمة التي ينمو فيها امل الفرد
من المؤلم ان يفقد المرء زوجته التي كانت اما لاطفال
واخا للرفاق ، ورفيقة سلاح ، ونسمة حب رقيقة
من المؤلم ان يفقد كادرا ، من المؤلم ان يفقد امرأة
عرفت كيف تتحرر
في الثورة
من المؤلم ان نفقدك لاننا مازلنا قلة
وما زال علينا الكثير مما نعمله

الشاعر ديزي مورا
شذرات

كانت شذرات أفكار من أخوان قله
ومنها تولد الاتجاه
وغالبية الشعب
شذرات كبيرة وصغيرة ، قليلة وكثيرة
وجهت الانتفاضة التي اكتسحت الاستغلال
والبرجوازيـة والانانيـة
والعنصرية
شذرات اجساد كثيرة على الارض تغطي اجسادا اخرى
عبرت عليها تبحث عن مكسن جديد
شذرات طلقات منفردة لم تذهب سدى ابدا
لها هدف واحد يسكن الوصول اليه
هو انتصار شعب موحد من روفونا الى مابوتو
شذرات موزمبيق موحدة
متحالفة مع كل شعوب افريقيا المستقلة





شذرات صالحة وسيئة

يجمعها شيء واحد : التحرر الوطني

الشاعر سيرغيو فيرا
اغنية الامل والحزن

زهرة من دم مفاجئة وعنيفة
كما تهطل سحابة بالمطر على الارض
هكذا هبط علينا عهدك كزهرة من دم
واستقرت علينا الرسالة الحمراء ، ثقيلة كالعاصفة
ومؤلمة كحزن حب قديم
ذكريات ظرافتك زهرة
والان نحمي ضحاياك كعهد علينا ان نؤديه
ونحمله على الاكتاف

نريد سلاحين ، القصيدة الحماسية التي تعلن الحرية
تؤثر فينا قوة شبابك ، والشجاعة في الحياة
في طيات المسيرة التي تركتيها لنا يكمن الموت
مشدودا عليه

لان المسيرة تستمر في كل عمل جديد جريء
وكذلك اليوم • فمواصلة النضال تعني الاستمرار
بالحياة

تعني الاقتداء بك في الحياة

الشاعر جورج ريبيلو
قصيدة مناضل

اماه لدي بندقية
ولدك الذي رأيتيه يوما في القيود
فبكيت وكأن القيود تكبل يديك ورجليك وتجرحها
ان ولدك اليوم يا اماه حر
ولدك يمتلك بندقية
وبندقيتي هذه تحطم الاغلال وتفتح السجون
وتقتل المضطهدين

وتعيد لشعبنا الوطن
اماه • ان النضال من اجل الحرية جميل

ففي كل طلقة ارميها من اجل الحرية عدالة
في ساعات النضال في الجبهة تلوح صورتك امامي
اماه • اني اناضل من اجلك ، لئلا تسيل من عينيك الدموع

الشاعر ارماندو غوبوزا
آلامك

آلامك مع آلامي ، ستخنق الاضطهاد
عيناك وعيناي ، ستتحدث عن الثورة
جروحك وجروحي ، ستذكرنا بالسياط
يداك ويداي ، ستمسك بالسلاح
قوتك وقوتي ، ستنتصران على الامبريالية
دمي ودمك ، يسقيان النصر

الشاعر بارناب جواو موتيماتي
نحو الجنوب

في الليل عندما عبرنا نهر روفونا
توجه نحو الجنوب انفي وقلبي وقدماي
وواصلت العيش باتجاه الجنوب
مع وخزات حمى الشجاعة الرهيبة ، الشجاعة
التي ارسلتنا ، نحـــن
الرفاق ، الى الجنوب

في الليل عندما عبرنا نهر روفونا
تمطى جسدي بكامله نحو الامام
ان حياتي أصبحت الطريق الوحيد
وفي حنجرتي ألم الفرحة الرهيب
الذي جعلنا نغني ، نحن الرفاق ، باتجاه الجنوب
•••• الجنوب ايها الرفاق هدفنا
فاسلحتنا هناك
وكل منها يحمل هدفه الموقوت

الشاعرة ماريا اميليا روبي
نشيد موزمبيق

اغنية ترتفع هذا اليوم ، اغنية الفرح ،
من أصوات متحررة

تتغنى بميلاد شعب جديد
في هذه الاغنية تجتمع آلاف الحناجر
وتصدح بنشيد الحب لموزمبيق
وتتلو هذه الاصوات آلاف اخرى مرتفعة
أصوات لاتسمع ولكنها موجودة دائما
انها أصوات الماضي ، أصوات المناضلين السابقين
ضد عار الاضطهاد
أصوات من كانوا يبكون بشوق
للوطن في أرض الغرباء
حيث ساقوهم في الاغلال ، وحيث باعوهم سجناء
تسمع شكوى الاذلاء ، يسمع الالم يتردد ويشعر به
جراء اغلال الارجل الثقيلة والتعذيب الذي
تحمله اخواننا العبيد معنا
في ساعة التحرر هذه
لقد ضحوا بحياتهم • انهم أبطال الماضي
المناضلون ضد الاستعمـــــار
والطغيان مثل ماجيجوانا وبونجا وغونغونهانا
وماكومبو وكثير سواهم

كتب

قراءة نقدية في قلب الحب

للشاعر قاسم حداد

نقد: احمد المناعي
علوي الهاشمي

في « قلب الحب » نحن امام انعطافة فنية جديدة وحادة ليس في تجربة قاسم حداد الخاصة فحسب ، وانما في تجربتنا الشعرية في البحرين بشكل عام ، وذلك على مستوى الشكل والمضمون معا . فنحن قبل كل شيء امام قصيدة طويلة كتبت في نفس شعري وزمني واحد توزع على مساحة اربعة وسبعين مقطعا قصيرا لا يزيد كل منها في الغالب على العشرة اسطر مما يسمى بالشعر المنثور الذي لا يخضع لقانون الوزن او الموسيقى الخارجية . وهذه القصيدة الطويلة ـ التجربة بأقانيمها الاربعة والسبعين هي ما ضمها كتاب « قلب الحب » بين غلافيه .

واول ما يلفت نظر القارىء العادي ، ولا نقول القارىء المتذوق او الناقد ، لتجربة « قلب الحب » هو طبيعة الانفعال الذي يوجه الشاعر ويقف منطلقا لهذه التجربة وينبوعا تصدر عنه في كل منحنياتها وابعادها وبنائها . وهي طبيعة تتسم بالشوق والرغبة والحنين والتواصل واللقاء واللهفة . وهي طبيعة قد يتمازج فيها الماء بالنار والجموح بالجنوح والممكن بالمستحيل والواقع بالحلم

كشحاذ
اضع جبهتي على عتبة باب الكلمة
وانتظر
منتفضا كعصفور
لعل الكلمة تخرج من صمتها
وتعطف على تضرعي .
و . . . .

وحين احرك رأسي بعد حين
تتحرك عتبة باب الكلمة
مع جبهتي
والكلمة واقفة كطود شاهق
يا حبيبتي ارجوك .

الا ان هذا المزيج المتضرع الشاهق بمختلف حالاته المتجادلة يصدر من نبع انفعالي واحد هو : الحب ، وان تعددت اتجاهاته وطرق التنفيس عنه وجداول تدفقه : حب المرأة ، حب الوطن ، حب الاطفال ، حب الكلمة ، حب الطبيعة ، حب النضال ، حب الرفاق . انه الحب فحسب ، هذا الينبوع الدافق بكل جنون ، مفجرا معه الشعر والكلمات :

لا يحتاج الشاعر سوى لشوق في القلب
في القلب
من اجل ان يتدفق (الشعر) .

واستخدام الشاعر كلمة « الشوق » مرادفة للحب تعطي انطباعا قويا يمازجه الحنين واللهفة للقاء والتواصل .. انها النار التي تتحرق حنينا للماء . واذا ما نحن تابعنا مرادفات الحب في هذه التجربة فاننا سنجدها محصورة بين هذين القطبين المتجاذبين من العذوبة والعذاب او ما يسميه الشاعر « العذاب العذب » ص١٢١ ، او كلمة السر « التي تفتح لي بوابات الرهبة والرغبة والغربة » ص ٣٤ .

ينابيع الحب :

ان من السهولة بمكان تتبع ينابيع الحب في تجربة « قلب الحب » أو بالاحرى تتبع الروافد التي تتفرع عن « قلب الحب » . فالشاعر يؤكد بكل وضوح لقارئه هذه التفرعات ويقود بصيرته لادراكها وتتبع خيوطها في النسيج العام لتجربته . فهذا هو الحب الذي يغدقه الشاعر على ما حوله من مظاهر الطبيعة :

وبحرية اكثر ، صرت اقيم علاقات مع الافق
وحين اكون في البحر او في الصحراء
في الغابة الحجرية
او في الغيبوبة
لا يفارقني الشعر . ص ٤٧

فالطبيعة هي الغلاف الذي يحاصر الشاعر من جهة وهو في الوقت نفسه الرئة الكبرى التي يتنفس عبرها هواء الحرية وهو في سجنه ، وينفذ من خلالها الى وطنه .. حيث يستطيع حينئذ الموازنة بين عالم الرغبة وعالم الغربة ، بين البحر والصحراء ، بين الغابة الحجرية ، على ما في هذه الصورة من جدل داخلي يتضمن الموازنة الضمنية ، وبين الغيبوبة .

ان الطبيعة اذن طريق للوطن ، او انها الوطن ، .. كما الصحراء طريق للبحر ، والحجارة طريق للغابة ، والغيبوبة طريق للحلم وفضاء الحرية . انها طريق لمواجهة الواقع من اجل تجاوزه نفسيا والتغلب على الظروف الصعبة .

اما حب الرفاق ، الحب الانساني الذي يسمع الشاعر ـ السجين خفوقه قريبا منه ، ونبض الوطن الراعش لصقة .. فانه يشكل اقرب والصق حب واقعي يعيشه ، حين يعزل الشاعر عن محيطه النفسي وبيئته العاطفية والفكرية :

اخذوني من احضانك
منعوا عني اقلامي واوراقي
ابعدوني عن كتبي
وعن دفئك الذي يجعل كلماتي
اكثر جمالا
فوجدت اصابعي تتلمس
ـ في ظلمات الزنزانة ـ
طرقا تتوهج
وتؤدي الى الكلمة
ولم اعد في حاجة الى الاقلام والاوراق
صارت قلوب رفاقي
دفاتر تقرأ وتحضن ص ٤٦

ان حب الرفاق ، اذن ، طريق اخر للوطن والحرية والانتصار على قيود الواقع وقضبانه وسجانيه .

اما حب الاطفال ، نهر البراءة الراكض في صحراء العالم ، أو الحدائق المتفتحة ابدا في جسد الوطن « اولئك الاطفال الكثر ، اولئك الاطفال الخضر ، اولئك الاطفال الصغار جدا » .. فهو الحب الذي يكنز قلب الشاعر بالحياة ، لانه يربطه الى شجرة المستقبل وحدائق الغد الجميل .. انه الخفق الحالم في قلب الشاعر ، والامل الذي لا يقبل الذبول .. من اجله يعيش مقلبا ركام الواقع ، حارثا تربته ، مفتشا في ذاكرة الحلم باحثا عن اسماء يتسمون بها ويعيشون الواقع الاجمل :

هل اخترت اسماء لهم
ام انك ستعتمدين على الحدائق ؟

ان مجيء اولئك الاطفال الصغار جدا قدر تاريخي او هو اثبت واكبر من القدر في وقوعه ، لانه قانون في مجرى التاريخ :

هل سيصعدون من اعماق
ام سيهبطون من اعال ؟

ان الرؤيا لا تخضع الا لقانون الاحتمال والممكن ، وهي لدى الشاعر الرائي واقع لا يخضع او ليس من الضروري ان يخضع لتواترات الزمن التاريخي . انه الوقت الذي تنضج في قلبه كل الرؤى المكتنزة باحتمالات التحقق وامكانات الواقع (الان) :

اني اراهم الان كالاسماك الملونة
في زجاجة المدى
وانت ماؤهم ص ١٤ .

ان حب الاطفال ، اذن ، طريق ثالث نحو الوطن والحرية ، هم الشاعر الاكبر ، وذلك عبر الصلة الجنينية بالمستقبل والايمان بالواقع الاجمل وهو يسمع خطاه تدب دبيبا يكبر مع الايام كما يكبر « اولئك الاطفال الكثر الذين يتراكضون في مدى الوطن » .

ان حب الاطفال انتصار ، بالحلم والتطلع ، على عقم الواقع وشيخوخته ، حيث يمكننا ، في ذلك الاطار الحلمي من ان :

« .. نعطف على الارصفة
التي كانت تبكي كالاطفال
ننحني
ونمسح بكاءها ص٣٦

وايضا : « كنا نصنع الاطفال كما يحلو لنا » .ص٥٩

وحب الكلمة هو رافد أساس من روافد الحب في هذه التجربة ، لانه رافد متمازج بكل روافد الحب الاخرى ،

انه اللسان المعبر عنها والمفصح عن ابعادها واعماقها في قلب الشاعر .. فهو القوة التعبيرية التي تترجم تلك الروافد الشعورية العميقة في القلب الى كلمات والفاظ وكتابة وشعر .. هذا هو الشاعر في جوهره الابداعي :

بحرية
كنت اقيم علاقتي مع الكلمات

ان الكلمة ، اذن هي الجناح الذي يطير به الشاعر في فضاء العالم والكون والحلم والمستقبل ، يعانق الاطفال والطبيعة والمراة والوطن والرفاق .. كل ذلك بحرية تامة . ان الكلمة هي الوسيلة التي يتوازن بها مع العالم : يواجه بها ، كلسان وقوة تعبيرية نضالية ، اعداء الانسان ويدعو الى هدم واقعهم اللاانساني .. « **اقف عاريا في ثلج الريح وحيدا كحرف الالف ولا انحني . اتمرد على كل الالهة ولا انحني** » ص ٢١ ويتصل بها ، كطاقة حلمية رؤياوية ، بكل العلاقات الانسانية الحقيقية وهو يستشرف واقعها المرجو ويرسم خارطة لوجودها المأمول :

يحلم بجزر وساحات ومدن وشواطىء
وسهرات وعناقات طويلة
يهيىء لها كلمات جديدة
جديدة جدا احيانا
كانه يتعلم اللغة لاول مرة

ان الكلمة اخيرا تجذير لمختلف علاقات الشاعر الانسانية الاخرى اي تجذير لبقاء الشاعر وبالتالي تجذير للحظة لقائه بتلك العوالم النقية :

انه يستعد ، ليحمل لها كل عمره
وكلما استعد اكثر للبقاء
اتصل اكثر باللقاء . ص ٦٦

واذا كان هذا هو ارتباط حب الكلمة بروافد الحب الاخرى التي جئنا على ذكرها ، فان ارتباط الكلمة بحب المراة ـ الحبيبة يشكل قمة ذلك النسيج المترابط والعروة الوثقى التي لا تنفصم في حياة الشاعر وتجربته الفنية والعاطفية والعامة :

انا لا استطيع وليس بوسعي
ولا اريد
ان تغيبي عن كلماتي
لانك انت كلماتي
هل بوسع الكلمات ان تكتب
بدون الكلمات ؟؟ ص١٠

وحب المراة ـ الحبيبة ، بغض النظر عن البعد الرمزي الان ، يشكل الثقل الاكبر في هذه التجربة ، كما يمثل المساحة الاوسع ، بل المساحة كلها في كتاب « قلب الحب » . فكل الخطاب موجه اليها ، وكل الضمائر الغائب منها والمتصل ، مربوط ومتصل بها ، وكل روافد الحب الاخرى تصب في مجراها او بحرها الواسع العميق جدا انها باختصار الافق الذي يحيط بكل شيء :

انا لا استطيع ان لا اكتب عنك
ليس بوسعي ان اتفادى الكتابة فيك
انا
حين اكتب عن الاشجار والسفن
والعمل والاصابع
والاطفال والخروج

اكون قد كتبت عنك
او كتبت فيك
او كتبتك

انها العدسة المقعرة التي تتجمع في بؤرتها كل اشعاعات الحب الاخرى ، وهي ايضا العدسة المحدبة التي تصدر عنها كل اشعاعات الحب .. انها لو حاولنا البحث عن صفة مختصرة لها ، لما استطعنا ان نفعل اكثر مما فعله الشاعر حين اختار لكتابه هذا الاسم . انها حقا « قلب الحب » . وبسبب الاهمية والمساحة التي يحتلها حب المراة ـ الحبيبة في هذه التجربة الشعرية ، كان لابد من ان نقف امام المراة وقفة خاصة مسهبة بعض الشيء .

المراة ـ الحبيبة :

كل قصائد « قلب الحب » او مقطوعاته الشعرية القصيرة تخاطب المراة او تتحدث عنها او تدور حول محورها ، حتى وهي (القصائد) تتحدث ، احيانا ، او تتطرق الى علاقات او اشياء اخرى . انها ذلك الجامع المانع لكل علاقات الشاعر بالكون والحياة والانسان ، او هي اختصار لكل تلك العلاقات ، خاصة وان المراة بكل مستويات الحاجة لها ، تستحوذ على جماح قلب الشاعر وهو في عزلته وسجنه .. لذلك لا يغدو من قبيل الرومانسية المغرقة في هم الذات او الانانية المفرطة او النرجسية المغلقة قول الشاعر :

وانا لست في حاجة لشيء سواك
فانت شوقي المتاجج
كالالق في كلماتي

وان كان في تلك العاطفة الانسانية الواسعة التي تشمل الكون شيئا من الاسترخاء الذي يشبه الى حد كبير (استراحة المحارب) بالنسبة لشاعر كانت الكلمات سجالا ثوريا في حلبة نضالية وتجربته الفنية ، مهما تقنعت في اغلب الاحيان بالرموز والغموض والاغراق في التصوير او الخيال الفني . ولهذه الظاهرة الاسترخائية ، ان صح وجودها ، اسباب سنقف عليها في ما بعد .

ان المنطلق العاطفي تجاه المراة ـ الانثى واضح كل الوضوح في هذه التجربة ، على الرغم من المسارات الرمزية المتعددة التي يتجه نحوها او يتداخل معها او يندمج فيها .. وهو امر طبيعي كما المحنا بالنسبة لشاعر يعيش الحرمان بكل مستوياته من المراة .. وهو من وراء معظم هذه الصور والاخيلة الحسية التي تنتشر بشكل واضح في كثير من القصائد . لان حضور المراة المتخيل ، هنا ، يصبح اشد ضرورة والحاحا وقوة بالنسبة للشاعر، مما كانت عليه في حضورها الواقعي ـ الموضوعي الى درجة كبيرة قد لا تخطر على بال الشاعر نفسه ، خاصة حين تطول المسافة والعزلة وتتسع مساحة الحرمان في الروح :

من كان يصـــدق

ان تلك الصبية الغامضـــة

الخارجة من الملح

ستلعب بي هكـــذا ؟

من كان يصـــدق

ان نبيذا منســـيا

سيحرق شفتي بوجعــه

هكـــذا ؟

من كان يصـــدق

ان البنت المزروعـــة هناك

والولد المرتمي هنـــا

سيلتقيان في شراسة الاقتتال

كنمرة ونمر في اجمل الغابات

من كان يصـــدق ؟! ص٢٥

هكذا كان الحرمان طريقا للرغبة في اللقاء الجامح ، وكان الخيال غابة يلتقيان في ظلها ، وكان اللقاء اقتتالا شرسا من فرط الرغبة والحرمان معا . وبالنسبة لشاعر واع ذي تجربة نضالية ملتزمة وطويلة على المستويين الواقعي والفني كتجربة قاسم حداد ، فان ثمة لقاء خاصا لا يمكن ان يظل كذلك ، دون ان يفتح حدوده على كل شيء من حوله ، ويلتحم معه في حضور واحد ، كما يلتحم الخاص بالعام والعام بالخاص في جوهر كل تجربة حقيقية متفاعلة ، ومن هنا يبدأ حب المراة وحضورها الخاص يتسع ، لتصب في دوائره المنداحة روافد اخرى من الحب ، جئنا على ذكر ابرزها ، وبهذا تتحول المراة الحبيبة ـ الانثى الى رمز ، رمز للوطن والحرية والمستقبل والواقع والانتصار والفرح .. تتحول الى كون صغير . واكثر من ذلك اهمية بالنسبة للشاعر ان حضورها المتخيل يتحول الى حقيقة واقعة حين تمتزج بكل شيء يتنفس بالحياة من حول الشاعر كجسد الطبيعة والرفاق والذكريات :

الذكريات التي تحطك في روحي كالوهج الشرس .ص١١٦

.. وهنا تغدو تلك الصور والاخيلة الحسية ذات دلالة عميقة وحضور خاص يبعدها كل البعد عن الشطحات الجنسية واحلام المراهقة ، وذلك حين تتمازج المراة بالطبيعة وتلبس من مظاهرها ثوبا شفافا يحيلها بالضرورة الى رمز شفاف . وكذلك الامر حين تتمازج المراة بمختلف الجوانب الاخرى في حياة الشاعر : الواقع او الذاكرة او الحلم او الكلمات ، مما تناولناه ضمن ينابيع الحب الاخرى وروافده المختلفة . غير ان ربط هذه الينابيع والروافد بالمراة نفسها : « قلب الحب » مسألة تضع هذه الدراسة في الاتجاه الصحيح نحو اكتشاف القيمة الفنية لرمز المراة في تجربة « قلب الحب» .. وقد بدأنا ، فعلا ، بهذا الربط حين ربطنا بين المراة الحبيبة والكلمة .

المراة كتجربة عاطفية حارة قابلة للنمو والاتساع في دوائر تسع الكون وتشمل الموجودات في اندياحاتها المتنامية . والكلمة كوسيلة تعبير عن تلك التجربة بالمواجهة والحلم في آن . بمواجهة معطيات الواقع الذي يحاول انتزاع تلك العاطفة من جذورها ، والحلم بتغييره وتجذير العاطفة الخاصة والانسانية في تربته . ان علاقة المراة بالكلمة في خلاصتها الاخيرة تعني هذا التوحد الحميم بين المراة الحبيبة ـ الرمز وبين الشاعر ـ الانسان او الذات الانسانية انه التوحد بين الكلمة ومعناها :

لانك انت كلماتـــي

هل بوسع الكلمات ان تكتب بدون الكلمات ؟؟؟

فحين تكبر الكلمة تكبر الحبيبة ، وحين تكبر الحبيبة تكبر الكلمة .. وحين يكبران معا يكبر الحب ، يكبر قلب الحب ، حيث يذوب المراة والشاعر معا في قلب الحب .. الشاعر الكلمة والمراة الوطن .

اما المستويات الاخرى من العلاقة مع المراة فيمكن تقسيمها الى ثلاث مستويات حسب بروزها واهميتها في تجربة « قلب الحب » ، هي العلاقة مع الطبيعة ، ومع رفاق النضال ، ومع الطفولة .. وذلك حسب الترتيب المتنامي بين هذه العلاقات الثلاث ، التي تفضي ، اخيرا، الى علاقة الشاعر الخاصة وتوحده مع المراة ـ الانثى والرمز .

١ ـ المراة والطبيعة :

اذا كانت الطبيعة طريقا اولا للوطن ، كما بينا .. فان المراة ، بالضرورة والنتيجة ، هي الوطن نفسه . وذلك على المستويين الواقعي والمجازي ـ الرمزي . فعلى مستوى الواقع فان المراة ـ الحبيبة ، الزوجة ، الام ، الانسانة تعيش في الوطن ، وان كانت في مساحة اخرى من الوطن او مكان ثان من الوطن غير الذي يعيش فيه الشاعر مضطرا رهن العزلة المفروضة والقضبان المضروب عليه . والشاعر يطرح هذا الفهم او التفسير الواقعي

الموضوعي للمراة بكل خطوطه الواقعية وابعاده الموضوعية في مقطوعة بعنوان (الحرية) ..

في الجزيرة التي تأخذ شكل المراة الحبلى
يتثاءب عاشق في زنزانه
طويلة كقبر
عميقة كبئر
وينشر ابتسامته الساخرة ..
في الجزيرة التي حبلت حبلت حبلت
.. ولم تلد
جاءوا يزفون له الطفل الصغير
الصغير جدا
الذي ولدته زوجته

ويقولون له :

(صرت ابا الان)
تثاءب بنفس الابتسامة الساخرة
لم يكترث كثيرا

وقال :

(لكن امي .. متى تلدني ؟!)

والملاحظ هنا بكل وضوح انه حتى الطبيعة نفسها قد تأثرت بالتوجه الموضوعي لدى الشاعر ازاء المراة ـ الزوجة « في الجزيرة التي تأخذ شكل المراة الحبلى » . لان الصورة الشعرية عادة ما تصدر من معين لحظة واحدة من الانفعال والرؤية والتوجه . وهذا كفيل بان يجعل كل الحقائق الموضوعية في القصيدة ، بما فيها الطبيعة والمراة على مستوى واحد من المعالجة الفنية . وان كانت نهاية القصيدة تشير الى افق رمزي ولده الاحساس الساخر بالمفارقة المرة بين ان يولد لانسان طفلا قبل ان يولد الاب نفسه .

ويمكن لهذا الافق الرمزي ان ينقلنا الى المستوى الفني للمراة كرمز للوطن والحرية : لكن امي .. متى تلدني ؟!

ونادرا ما ترد الامومة وصفا للمراة ـ الرمز في تجربة « قلب الحب » كما في الموضع السابق . فوصف الحبيبة هو دائما اللصيق بها في اطار المعالجة الفنية والبعد الرمزي .. وان كانت صفة الزوجة والام احيانا اي الحبيبة الواقعية ، تتداخل مع البعد الرمزي بشكل واضح او تطفح على مستواه في مواضع كثيرة من « قلب الحب » .. تماما كما في قصيدة (الحرية) السابقة ، او باختلاف يسير .

والطبيعة في علاقتها بالمراة ضمن حدود الرمز تصبح اكثر عمقا وحيوية ، لانها تستمد ملامح تشكلها ونسغ وجودها النفسي وحيويتها الخارجية من علاقة الشاعر بالمراة ـ الوطن ـ الحرية ، بما في ذلك علاقة الشاعر الخاصة بالمراة كزوجة وحبيبة . حيث تبدو الطبيعة هنا في غاية الحرية والحيوية والاتساع والعمق، مما ذكرناه انفا في حديثنا عن علاقة الشاعر بالطبيعة رافدا من روافد الحب لديه .

غير ان ارتباط المراة ـ الرمز بالطبيعة ارتباط جنيني يحول بدوره الطبيعة نفسها الى رمز فني حي ويخرجه من سياقه الطبيعي الموضوعي . وكل ذلك راجع الى حيوية وجود المراة في قلب الشاعر وعاطفتها البليغة التأثير التي تتقمص كل وضع من اوضاع الطبيعة من حول الشاعر لتبرز فيه في هيأة رمزية تتصل بمدلول الوطن والحرية :

رايت الشجر النظيف بعد المطر
مغسولا قبل لحظة
فرايتك خارجة من الغسل
ملتفة بالاخضر الخجول
والاسود المنسول ينسدل
كشلال فوق راسك

وهكذا .. سرعان ما تمتزج المراة والطبيعة وتتداخلان في علاقة جدلية حية تتجاذب فيها المراة المتراوحة بين الخاص والعام ، قلب الشاعر ، ولكن في اطار الرمز المبدع، حيث تصبح الطبيعة والمراة شيئا واحدا متفاعلا في الصورة الشعرية :

رايتك يا شجرة الماء الاخضر هكذا
فهيأت لك دخولا في الغسل ..
كل يوم ص ٦٨ .

وهذه المراوحة بين الخاص والعام في علاقة الشاعر بالمراة تنعكس بشكل متواتر في تجربة « قلب الحب » على مستويات الطبيعة نفسها في علاقتها الفنية بالمراة .. مما يفرز مستويين واضحين للطبيعة في سياق تجربة الشاعر :مستوى الطبيعة الاستعاري ، ومستوى الطبيعة الموضوعي . مع الاخذ في الاعتبار ذلك الجدل الحي القائم بين محوري العام والخاص في كل مساحة هذه التجربة، دون ادنى فصل بينهما في اية موضوعة كانت .

اما المستوى الاستعاري لموضوعة الطبيعة فيتمثل في التقاط الشاعر لمفردات عامة من عناصر الطبيعة بعد تفتيتها وتخليصها من قانونها الطبيعي وربطها بسياق التجربة الخاصة لدى الشاعر .. مما يمكن ان نسميه من الناحية الفنية استعارة جوانب من مظاهر الطبيعة واسقاطها على الحالة النفسية عند الشاعر في سبيل خلق طبيعة وجدانية خاصة ، كقول الشاعر « في الشلالات التي توزع حكايات الخطوبة والزواج » ،

وقوله :

« ربما يصير الانتظار شجرة او نافذة او سحابة
ربما يدخل انتظاري في الليل ....
ربما يمتزج انتظاري بالريح ....
ربما يمتزج انتظاري بالنوم والنحلة والنخيل
ربما
ربما
ولكن من اجل النيلوفر النافر في عينيك
سيأتي التمر والمطر والراحة » .

ومثل هذا الاستخدام الاستعاري للطبيعة كثير ومنتشر في تجربة الشاعر ويعطيها عمومية ومستوى من التجريد ، مستمد من التوجه العام للمراة كرمز فني ، مما يحيل القصيدة في الغالب الى تراكمات صورية سبيل تناميها الوحيد التكرار اللفظي واستطالة العبارة والبناء المنطقي . وهذا مثال واحد :

كغزال كنت اتطاير في الحدائق
اغمس ريشتي في بنفسج عينيك
.. واكتب
لم يكن للشعر موعد
من اهداب اصابعك تبدا كل المواعيد
وفي صهيل الغيوم الضائعة على صدرك
تتحول نمنماقي الى رسائل
وحينما ادخل كضوء في ظلامك
.. تفرح الغابات والمرتفعات والجبال
حتى السماء تشرع في هطلها
فتسيل الوديان وتتحدث الجداول
ومن الصعب عندئذ ان نعرف
هل هو موت ام حياة ... ص ١٢٩

ان الطبيعة هنا كونية ليس لها خصوصية او بيئة ، لان المراة الرمز تجرها خلف ابعادها الرمزية التي سرعان ما يطفو على سطحها الموقف الفكري قبل الموقف العاطفي ، كما تتجه الصورة الشعرية نحو الاستعارية في علائقها البنائية (اهداب الاصابع ، صهيل الغيوم) ، كما تتجه نحو البناء المنطقي على مستوى اللغة ودلالتها (حينما ادخل تفرح الغابات) و (حتى السماء تشرع في هطلها فتسيل الوديان ..) .. اما النتيجة المنطقية في اطار الموقف الفكري فهي الجدل القائم بين الموت والحياة كما هو بين النور والظلمة . وهذا كله مسؤول عنه نوع التوجه للمراة اساسا .

ولو قابلنا هذا المستوى الاستعاري لموضوعة الطبيعة بالمستوى الموضوعي الخاص ، وهو ما يرتبط عادة بالتوجه العاطفي الخاص نحو المراة ويقوم هذا المستوى على انتقاء مشاهد او عناصر من مشاهد طبيعية واقعية غير متخيلة او مستعارة من عالم التخيل ، اي انتقاء عناصر او مشاهد من طبيعة البيئة .. ان الطبيعة تغدو هنا طريقا اكثر اتصالا بالوطن وبالحرية ، اي بمعاناة الشاعر وهمه القائم . وهنا تكون الطبيعة اكثر حميمية والتقاء بالمراة والعاطفة الخاصة نحوها . هنا يتداخل الخاص والعام في وحدة سعيدة يمثلها عناق المراة بالطبيعة عناقا روحيا ماديا عنيفا ، بحيث يصعب التمييز بين الواحد والاخر ، خاصة حين تكون النخلة او البحر او كلاهما مدخلا للطبيعة في علاقتها بالمراة .. ومثال ذلك قصيدة (النخلة) :

شامخة كالنخلة انت
والشال الاخضر الملتف حول عنقك
كالذراعين
يجعلني اكتب رسائل كثيرة
ابعثها لك
ولكن معظمها لا يصل
. . . . .
في ربيع شالك الواقف على الجهات
اية قناديل مكتنزة تزهو
هناك
سانتظر الى الابد
. . . . .

او انني ساهز جذعك المتطاول
وانثر حضني
استقبل غرور النضج ..
في قناديلك .

ان الوطن هنا حضور ، مهما كان متخيلا او مستمدا من الذاكرة ، يزاوج بين المراة والطبيعة ، او بين الحبيبة والنخلة في مختلف خصائصهما التي تتشكل في قلب الشاعر بعد ان ينصهر ، شكل كل منهما الخارجي ذائبا في الاخر خالقة بذلك طبيعة انثوية مركبة في اطار الحالة الشعرية ، فالسعف شال اخضر او ذراعان ، وقناديل الضوء ـ العرس ثمر ناضج يغري بالقطاف ، ويسير بالذاكرة المضيئة المكتنزة في اتجاه الحلم الناضج ، في اتجاه التحقيق .. متجاوزا حالة الانتظار ، امام الواقع الراهن ، الى الابد .

وفي كل من قصيدتي (الحبيبة) و (مأدبة البحر) مثال اخر على مثل هذا الدخول الى العلاقة بين المراة والطبيعة في مستواها الواقعي .

يقول الشاعر في (الحبيبة) :

صادقت اسرار الموج
واتكات على هتف القواقع
وغرور اللؤلؤ
وشفافية الزبـد
وتاج المـاء
فرشت بيتها بالازرق والشفق والافق
زينت سريرها بالاندياح الرشيق
والنوارس الخجولة
وموجت العتبة بنعومة الرمال الذهبية ص٩٣

هكذا يتحرك الوطن في صيغة الانثى من خلال طبيعة الوطن نفسـه ، وطن الشـاعر والحبيبة معا .. لذلك لابد ان يتزاوج الوطن بالحبيبة تحت ثوب الطبيعة ، لتغدو المراة رمزا طبيعيا منسابا ، يزاوج في تلقائية مبدعـة بين الخاص والعام :

ووضعت يدها على خدهــا ..
تنتظـر
لقد قالوا ان حبيبها قادم ص٩٤

وكذلك الامر في (مأدبة البحر) حيـث يشخص الشاعر الطبيعة في مظهر من مظاهرها البيئية : البحر ، اسماكه واعشـابه وقواقعه وامواجه وكثير كثير من الملح ثم يزاوج بينه وبين الحبيبة التي تتحول هي والبحر في اطار هذه الزيجة السعيدة الى رمز فني معبر عن الوطن والحرية .. فبعد ان :

وعدتني انها ستقلع عن البحر
. . . . .
وجدتها قد اقلعت
ولكن في البحر .

هكذا تتحول المراةوالطبيعة الى شيء واحد ، بعد ان كانت الطبيعة طريقا للمراة .

ان الطبيعة والمراة ، هنـا ، كليهما وفي صـورة تمازجهما معادلان فنيان لا غنى عنهما للانتقال بين الخاص والعام والمزاوجة بينهما والاتجاه بتلك المزاوجة الى المعادل الفني او الرمز . وبغير تلك المزاوجة يسقط كل منهما في طرف نقيض للاخر او مواز له في الاقل ، مما يدفـع بتجربة الشاعر الى السطحية والتمزق والتجزئة التي كانت تتوزع اغراض الشعر العربي القديم .

* المراة والنضال :

ولكي تصبح هذه المزاوجة مشدودة باقوى الاسباب الى ارض الواقع والتحقق ، بعيدا عن الوهم والتصـور الفوقي ، منتمية الى مجـرى النضـال والفعـل ، فان الطريق الى المراة لابد ان يمر بظروف الشاعر الواقعيـة التي يعيش رهنها ، في السجن ، مع رفاق الدرب والنضال ولابد ان يكون ذلك الواقع الراهن طريقا اخر من نـوع خاص ، يتسم بالصلابة والواقعية والصمود ، موصلا الى المراة الحبيبة ـ الوطن ، التي ازداد رمزها عمقا واتساعا وشفافية بعد اندماجها بالطبيعة وخاصة طبيعة الوطـن في مستواها الواقعي .

اننـا نستطيـع ان نلمس تزاوج هـذا الثالـوث : الطبيعة ، المراة ، الرفاق ، في اكثر من قصيدة واكثـر من موقع شعري في تجربة « قلب الحب » ففي قصيدة (تصوري) يكون حضور الحبيبة مترتبـا على غيـاب الرفاق ، كما يبدو من اول وهلة .. وهو حضور قوي عارم :

حين ينام الرفاق
احسك تنداحين هنا .. هنا
كالموجة العظيمة في قلبي
كيف يمكن اخفاء ذلك او السيطرة عليه ؟
ساعتها التصق تماما بقلبي
احضنه وانتفض معه
ونتكىء معا على ابرة الازرق

غير ان ذلك الغياب المؤقت سرعان ما يثبت حضورا اشد مع حضور المراة الملتصقة تماما بقلب الشاعر ، وذلك من خلال الحلم الجماعي بالمراة الحبيبة التي تغدو رمزا مشتركا للوطن بين الرفاق حيث : « يطل الرفاق مـن احلامهم » او « حين يستيقظ الرفاق يجدون في فراشي جسدا مريضا وقصيدة نشيطة » ص١١٨ .

اما الطبيعة ، فمع هذا الحضور الدامغ للملامـح الواقع الراهن والواقع العاطفي ، فتغدو مختزلـة في احدى خصائصها الجوهرية وهو اللون الازرق المنتزع من البحر رمز الانطلاق والتحرر تحرر الذاكرة من الاسر ، كما انه طريق للحلم المشترك .

ان الطبيعـة ، اذن ، في جوهرهـا هي المساحـة المشتركة بين الحضور والغياب ، بين الذاكرة والحلم ، التذكر والتمني ، المراة والرفاق :

حيث اتخذت تلك الطيور اللذيذة
قميص احد الرفاق موعدا لها
وتذكرتك
لان عصافير كثيرة
كانت تتناول طعامها من اصابعك وانت في النوم

وهذه العلاقـة الحميمة ، علاقـة المراة ـ الرمـز

بالرفاق شرط من شروط نموها في اتجاه الشمولية والرمز باتساع العاطفة وانتقالها من الخاص الى العام :

« يا المراة الممتدة من قلبي .. الى قلوب كثيرة
كيف حدث انك خرجت من الخريطة
واتكات على مهج الناس ؟! »
« يا الواحدة المتوزعة في كثير » . ص١٤٨

المراة والطفولة :

وهذه العلاقة الثلاثية التي اساسها المراة تشير بشكل متواتر حاد الى علاقة جديدة يتجه نحو افقها عالم الشاعر بما فيه الطبيعة والمراة والرفاق ، هي الطفولة . انها الواقع البديل الذي يسير نحوه الوطن في سياق الحلم او الرؤيا الشعرية ، حيث ترتبط المراة بالطفولة في علاقة هي احدى افعالها الجوهرية في الحياة بل واكثر افعالها جوهرية ، وتتجه الذاكرة مخترقة مرارة الواقع نحو التحقق ثانية في الحلم الطفولي الذي هو امتداد حاصل بالضرورة للمراة ــ الرمز ، على ارض الواقع :

في السرير الذي اعلى من الغيم
كان النوم لا ياتينا
النوم قصير القامة
ونحن في الشهق الشاهق
في السرير الاعلى
حيث منبت المطر
وحيث لا نوم
كنا نصنع الاطفال كما يحلو لنا
نرسمهم ، نلونهم ..
نكسوهم .. نعريهم
فوق السرير الذي اعلى من الاشياء
نعلمهم المشي
فيتدافعون كالسكارى
من الخمرة التي اعلى من المطر
في السرير الاعلى
حيث لا يطالنا النوم القصير القامة
نخلق ونخلق
ونتفرج على المطر .. من هناك

ان المراة غائبة هنا ، لا تشعر بها الا من خلال ضمير الجماعة الذي يشترك فيه معها الشاعر والطبيعة والرفاق الحالمين ، ولكنها حاضرة بقوة من خلال فعل الطفولة الذي « يخلق ويخلق » حيث الصحوة التامة والرؤية الكاشفة التي ترى الاشياء على حقيقتها حيث ينهمر المطر من جسد الطبيعة انهمار الاطفال من فعل الامومة ، كأحلى ما يكون الانهمار الخالق . ان الفعل الشعري ــ الفعل الثوري ، هنا ، مندغم في المراة ــ الرمز يغدو فعلا خلاقا .. اي خالقا ومخلوقا على اجمل واكمل وجه وصورة :

نحن اطفال ايضا
الم يصادف ان رايت اطفالا
في منتصف العمر ؟! ص١١٢

وهنا تغلق الذاكرة حدودها على فضاء الحلم ،

ويتحقق الحلم في مدى الذاكرة مقترحا او طارحا واقعا بديلا فوق الواقع الهرم واجمل منه رغم تمازجه به وتداخله معه ، وذلك عبر تلاحم الذاكرة بالحلم في الصورة الشعرية :

اتذكر واتمنى
وانا جالس في حرير الوحشة
ترى اليس بامكانك
ولو لمرة واحدة
ان تغزلي مواعيد لنا ؟ ص ١١٢

وحين تفرض الطفولة حضورها بهذا الشكل الدافع في تجربة الشاعر تفرض المراة تلقائيا حضورا مماثلا من خلال ذلك الفعل الجوهري لها .

وتصبح المراة هي كل شيء بالنسبة للشاعر ، لانها موجودة في كل شيء : الطبيعة ، الرفاق ، الاطفال ، الواقع الخشن . موجودة رغم غيابها .. موجودة في عالم الانتظار الذي نسجه الشاعر من حوله بخيوط ، مما حوله ومما في داخله من العواطف والمواقف والاحاسيس والرؤية :

كيف .. كيف سيطاوعك الدم
وتقطعين الغياب وتاتين ؟

يا حبيبتي فبدون انتظارك ..
كيف يكون لايامي لون وطعم ورائحة
يا حبيبتي
تعالي .. وانت هناك . ص ١٤٨

ان كل هذه الدورة المركبة من العلاقات كانت طرقا متواشجة متناسجة رغم تعددها تقود الى احتواء المراة ، على كل المستويات ، امتلاكها والتوحد معها في ما يشبه الوجد او العشق الصوفي ، مما سوف تقف عنده بعد قليل .

❋ المراة والشاعر

ان المراة في التحليل الاول والاخير لهذه التجربة على مختلف المستويات النفسية والفكرية والفنية ، هي الافق الذي يحيط بالشاعر من كل جهة ، هي الطبيعة

والرفاق العشاق والطفولة والذاكرة والانثى والعاطفة والحلم والانسان وكل شيء كائن يغلف حياة الشاعر . في نفس الوقت الذي هي ينبوع كل شيء .. انها الدائرة : المركز والمحيط وما بينهما . وهذا ما يجعل المراة تتحول الى رمز واسع شفاف كالافق ، وعميق خصب كالذات والعاطفة .. انها رمز للحرية والوطن والثورة والتحول وكل القيم العليا في وجود الشاعر ، في الحين الذي هي ينبوع العاطفة والحب والحنين والاشتياق .. لذلك يغدو شوق الشاعر العاشق للمراة شوق الخاص الى العام ، والعكس ، وشوق المرموز الى الرمز ، شوق الابيض للالوان الاخرى التي يحولها ويتحول من خلالها الى عالم جديد ناصع من الالق كقوس قزح او كالاسطورة

من الازرق تخرج عصافير كثيرة
ومن الليلكي تتثاءب اقمار
من اللازوردي تتدافع احلام الشعوب النشيطة
من الوردي تتباهى الشهوة
تطوي رايات الخجل
وتنشر الوية الاحمر
من سرور عينيك ابتدىء انا
كالاسطورة
واشتاق اليك
كالابيض للالوان . ص٤١

والشاعر يصر على شمولية رمز المراة ، على عموميتها الخاصة وخصوصيتها العامة ، يصر في كل مساحة تجربة « قلب الحب » واحيانا يكون ذلك بشكل واضح جدا ومفصل ايضا على النحو الذي استنتجناه في اطار الطرق التي تقود الى المراة ــ الرمز ، كما في قصيدة « زهرة الطرقات » :

« كل طرق العالم تأخذني الى يا قوتة عينيك »

هذا هو المبدا العام الذي يعتمد الموقف الفكري والنفسي والفني . ثم يبدا الشاعر في التفصيل والتوضيح:

١ ــ **الكلمة المعاناة** : الصهد الذي يتفصد من جبين الكلمة وهي تولد

٢ ــ **الانسان الامل** : اللثغة الحلوة في غناء راع على كتف سهل بعيد

٣ ــ **الطبيعة التحول** : النحيب الذي تجهش به الشجرة متضرعة لفأس حطاب بردان .

٤ ــ **الرفاق العشق** : القبلة الاخيرة في وداع عاشقين لم يلتقيا بعد

٥ ــ **الانثى الجسد** : النهدة الصاعدة من ظلمات العمق في جسد فتى يتعرف على الحب السري

٦ ــ **الانثى العاطفة** : فاكهة الموسم الدائم في نهر النضوج

ومن هنا ، عند ميناء المراة وسواحلها تستريح امواج الشاعر من السفر .. بعد ان تحولت المراة في اخص خصوصياتها الى بحر واسع لا حدود له :

انك تكمنين لي في منحنيات كل الطرق
ولم اكتشف بعد طريقا لا ينتهي اليك .

واذن فان التوحد مع المراة ــ الرمز اقتضته ضرورة تلك التحولات في جسد الالوان الاخرى ــ الطرقات ، حتى باتت المراة ذاكرة وحلما في حين معا ، وما بينهما واقع قابل للتحول والتخلق والولادة على سبيل التوقع والحدس والرؤيا التي تخترق الشاعر كالبرق الخاطف موصلا بين الذاكرة والحلم .. حيث يغدو :

كغزالة تنتفض تحت وطاة حربة وحشية
اتحرك في كل الاتجاهات
ابحث عنك
تعالي
انـي
ــ اذا تاخرت ــ
اتحـول ص٣٠

وحين يكون الواقع الذي يرزح الشاعر تحت وطاته بمثل هذه القسوة فان المراة رمز الثورة والتحول تصبح هي الامل الوحيد والاكبر لدى الشاعر . وما دامت المراة هي كل شيء بالنسبة للشاعر فان تأخرها عن المجيء لانقاذ الغزالة المنتفضة من وطاة حربتها الوحشية ، كفيل بأن يجعل هذه الغزالة ــ الشاعر تتحول الى حالة من الياس فالموت :

كالجرح النازف
وانت دمي
كيف اخفيك ؟
كالخفق الخائف في قلبي
كيف اخفيك ... ولا اموت ؟! ص ٢٤

وهنا تتسلل اول خيوط اليأس الى تجربة الشاعر النفسية . ولا سبيل الى فهم ذلك « التحول » المقرون بتأخر المراة الرمز الذيهو وجه اخر من وجوه «الاختفاء» الا على انه اليأس ومن ثم الموت : **كيف اخفيك ولا اموت ؟!**

غير ان هذا اليأس صادر من حالة الخوف والقلق من التأخر والاختفاء . وهي حالة يشترك في مساحتها اليأس والامل ويتمازجان في غبشها تمازج الضوء بالظلمة والحياة بالموت . وهنا يزيد العذاب والتوتر والقلق والخوف الذي يبرر مشاعر التارجح والتذبذب ميزان « التحول » نفسه بين كفتي الموت والحياة ، الهزيمة او الانتصار كعذاب القرط المتدلي في اذن الحبيبة وهو يتوق لصدرها .

يتأجج هناك

ينضج ولا يصل

وكذلك الشاعر نفسه في حنينه وتوقه للمرأة ــ الرمز :

وانا اتوق اليك

استفسر عن طريق التحول

لكي اصل اليك

ولا اصل

آه من عذاب القرط في قلبي ص ٣٨

وربما تصلح هذه الحالة القاسية والمعاناة المريرة من الانتظار والتوجس والتوقع ، حالة التأرجح الخطر :

انظروا .. انها لا تفعل شيئا

انظروا .. انني لا استطيع ان اموت

تصلح مدخلا سليما لظاهرة التصوف المنتشرة على سطح تجربة « قلب الحب » وربما تسللت الى ما تحت السطح احيانا ، مفصحة عن الجذور التي تنامت عنها في قلب الشاعر ورؤيته .

﴿ التجربة الصوفية في قلب الحب

« طموح التجربة الصوفية هو كشف ستر سر التحول من عنصر يتصف بالقصور الذاتي الى عنصر يتصف بالقوة الذاتية ، أي الى عنصر خال من العطالة » هذا هو احد التفسيرات التقدمية لمفهوم (العلم الصوفي واللغة الصوفية) « حسب ما جاء في مقالة للكاتب فايز مقدسي نشرتها مجلة (المعرفة) عدد ١٦٥ نوفمبر ١٩٧٥ »

ونستطيع من خلال هذه المقولة وعلى ضوئها ان نتصور اوضح وابرز الملامح الصوفية المرتسمة على تجربة « قلب الحب » .. وذلك في حدود مفهوم « التحول » الذي امتد وانتشر على جسد هذه التجربة ولامس روحها في مواضع كثيرة ، وربما انطلق من تلك الروح في بعض الاحيان ، كما سنرى .

وقد تعددت مستويات استخدام « التحول » عند قاسم ، فتراوح من الناحية الفنية الشكلية بين اللفظة الصريحة والمفردة البارزة في سياق الصورة او القصيدة وبين الصورة الشعرية او المقطع الشعري او القصيدة الكاملة احيانا كثيرة . كما تراوح من الناحية النفسية والفكرية بين حالة اليأس وحالة الامل التي اشرنا اليها من قبل .

واذن فان (حالة التحول) هذه هي اول ما يجب دراسته من الظاهرة الصوفية في « قلب الحب » ، وذلك لتبين موقف الشاعر النفسي والفكري بصورة دقيقة اكثر .

﴿ حالة التحول :

لو اخذنا اية قصيدة من « قلب الحب » فاننا سنظفر لزاما بصورة من صور التحول قد تكون واضحة تنطق بها الالفاظ او خافية توحي بها الصور الشعرية والسياق العام . وتتبدى صور التحول في ثلاثة مستويات متنامية من الصور او المواقف النفسية والفكرية هي معاناة التأرجح ، التوجه ، الحلم .

ــ ١ ــ

ويمكن ملاحظة المستوى الاول في تلك الصور التي تطرح تارجحا متجادلا بين النقائض حيث يخرج الشاعر من نار الى نار معتقدا بالتقاء النقيض بالنقيض ، حيث الواقع والحلم ــ الواقع البديل ــ طرفان يتجاذبان وجود الشاعر :

لمنحنيات انتظارنا نكهة الاحمر

وايقاع الاخضر

وحيث « رحلة القرط الطويلة

ذلك السفر الذي بدا ولم ينته بعد ص ٣٧

وحيث « الوصول واللاوصول ، وعذاب العذوبة وعذوبة العذاب . وحيث « تتشاءب الاقمار اتعبها السهر » ص٤١ و « محبرة الجحيم اللذيذة » ص٤٥ و « الليلك الذي ظل اسبوعا كاملا لا يكف عن البكاء حيث لم يكن غاضبا ولا متألما ولا كئيبا » . وحيث « السرير الذي لا يزور فيه النوم قصيرة القامة » وحيث « الانتظار والتعب والحنين والنيلوفر » ومساحات واسعة وصور يصعب حصرها من معاناة الشاعر ووقوفه متأرجحا في خوف وقلق وانتظار وحنين ويأس وامل فوق « ابرة الازرق » و « حرير الوحشة » و « غبار الشمس » و « القابة الحجرية » :

اتحرك في كل الاتجاهات

كسمكة انتشلت توا من الماء

تأخذ شهقتها الاخيرة

وترتعش بجنون

ابحث عنك ولا اجدك

اضرب الهواء باطرافي

كطفل محمول من وسطه

وهو يصرخ

ابحث عنك ولا اجدك ص٢٩

انها باختصار « سنوات من لبن الحرقة وخبز التوقع» حيث«حبالك مقذوفة نحوي لكنها لا تصل»ص٩٥

ــ ٢ ــ

غير ان هذا التأرجح الخطر والانتظار الوجل على « ابرة الازرق » وان طال واشتد وتأزم ، فهو يأخذ له في المستوى الثاني من « حالة الاحتمال » هذه مجري

انفراجيا يفصح عن اكتناز موقف الشاعر النفسي ووضوح رؤيته الفكرية ، حيث الصمود والوعي يخرجانه من تلك الحالة المتارجحة الصعبة ، من مساحة اليأس الى مساحة الامل ، من حالة التأرجح الى حالة التوازن . وهنا تتسع الصورة الشعرية منطلقة من زاوية التأرجح منتشرة على شبكة واسعة من الضوء والبهجة والفرح الطفولي ، ولكن في اتجاهين رئيسين يحملان جدل المستوى السابق من « حالة التحول » بين الموت والحياة ، اليأس والامل ويعبران في الوقت نفسه عن تناقض بينهما ، يحاول الشاعر في هذا المستوى من الموازنة ان يغلب احدهما على الاخر وفق رؤيته وموقفه النفسي وذلك عبر الموازنة نفسها او الجدل بين النقيضين ، لا عن طريق الفصل بينهما .

الاتجاه الاول هو فلسفة الموت وذلك بواسطة تجريده وتجميله حتى يمكن التغلب على صورته في الواقع . انه بمثابة انتصار الهزيمة من خلال الايمان بموقف فكري او فلسفة ثورية ووعي تقدمي ، حيث يتداخل الموت بالحياة او يغدو الموت في سبيل الحياة والخلود :

ومن الصعب عندئذ ان نعرف
هل هو موت ام حياة .. ص ١٣٠

وهذا الموقف الفكري الفلسفي الواعي يكون تجاوزا لتلك « اللحظة » من التأرجح المر !

كأنني عائد اليك بعد قليل
كأنني لن اعود ابدا

وذلك من خلال مزج العودة باللاعودة والحياة بالموت واليأس بالامل في جدل حي عميق يجعل للحياة امتدادا على الموت ، وللامل انتصارا على اليأس وللعودة تحققا على اللاعودة ، ولكن من خلال الفكر المجرد الذي يظل قابلا للتحقق والوقوع في اية لحظة بعد موت الشاعر العاشق على مستوى الواقع المادي البحت .

اتكيء على كتف الوجد
خارجا من التهدج
اعلن لك يا حبيبتي :
ان الموت لا يقتل العشاق ص ٦٩

اما الاتجاه الاخر فهو مواجهة الموت كنقيض للحياة والاصرار على هذه المواجهة لانتزاع زهرة الحياة من بين انيابه ، وفرض حالة الامل الواقعية على واقع الموت نفسه :

هذا صمتي الذي يسبق عاصفتي
فان لم تظلي
ايتها الحبيبة المغرورة
على العاشق الذي في عذوبة العذاب

فسوف يطلع مارد
من هذا الجسد الصغير جدا
كما لو كان قمقما .

انه اذن انتصار الروح المقهورة على واقع الموت ، حتى ولو كان في ذلك تحطيم الجسد وتلاشيه . حينئذ لا يحتاج الشاعر الى تزيين صورة الموت وادخاله في وحدة من الجدل مع الحياة .. بقدر ما هو يواجهه كنقيض سلبي يمكن الانتصار عليه ودحره بارتفاع معنويات الروح والارادة عند الانسان ــ تلك النار الحارقة المضيئة في ليل الواقع المعتم :

والليل يأرق
والنيران الكثيرة تغرق قمصاني
دعيني اقول لك الحقيقة
ايتها الحبيبة .. يا ارقي ونيراني :
ماذا ستفعلين بعاشق من الرماد .. غدا ؟ ! ص ٧٢

وتلعب المرأة ــ الحبيبة بمختلف مستوياتها الرمزية والواقعية دورا كبيرا وهاما في ربط كل من الاتجاهين السابقين في حلقة واحدة هي امتداد القضية حية الى الابد منتصرة على الموت حقيقة ومجازا . كما تلعب المرأة ــ الرمز دورا اساسا في تشكيل المستوى الثالث والاخير من مستويات « حالة التحول » وهو مستوى « الحلم » وذلك من خلال قدرتها الواقعية على التوالد والتحقق والامتداد بواسطة فعل « الطفولة » ، او من خلال قدرتها الرمزية على تعميق الوعي الثوري والفني عند قارىء القصيدة او الشعر وذلك من خلال الذاكرة الطفولية .

ــ ٣ ــ

ان مستوى التعامل مع الحلم في اطار « حالة التحول » هذه يغدو مقترنا بالطفولة بأشد رباط ، وذلك اما على سبيل الواقع والتحقق الموضوعي القادر على تجاوز الواقع الراهن مهما بدت مساحته شاسعة امام عصفور صغير جدا :

فنتضاحك بفرح
كما الاطفال حين يتهدم عليهم
كوخ الثلج في الحلم

هنا يتزاوج الحلم بالذاكرة من خلال الطفولة المتحققة فعلا :

وتهدأ لحظة
لانه يصير جسورا « تاخذنا لذكريات بعيدة
بعيدة جدا
لا تفصلنا عنها سوى خطوات صغيرة

حيث تصبح مساحة الواقع الراهن الشاسعة

بتراكماتها المريرة اضيق من قفزة عصفور صغير جدا :

ولكن كلما ازدهر القمر الشتائي في حدائقه

كلما صارت العصافير الصغيرة جدا

اكثر قوة من العنف والعسف

المتراكمين

ويواصل الحلم الطفولي .. اعني

ويوصل القمر في الهطول ص١٠١

واذن فاما ان يرتبط الحلم الطفولي بالواقع المتحقق البديل ، كما راينا ، او ان يرتبط بالتوقع والاحتمال والحدس .. وهنا يصبح الشاعر رائيا بالدرجة الاولى وحادسا ، حيث يرتفع الواقع درجات واسعة عن الارض ، نحو التجريد والتخيل والحلم المطلق الذي لا يعني استحالة تحققه بقدر ما يعني استحالة نفيه .. وكانما هو الاثير او الهواء الذي يستمد منه الانسان القدرة على الحياة والبقاء والتصدي .

انه ، هنا ، الذاكرة الطفولية الفريزية لدى الانسان راح الشاعر يفجر ينابيعها السخية المدفونة تحت ركام الواقع وصخوره ، واذا بالخرافات والاساطير تغدو حقائق مصدقة عند الشاعر ، كما هي عند الانسان البدائي ، وكما هي عند الطفل وعند الشاعر او الفنان ، حيث تزول الحدود بين الواقع والتوقع ، بين الحلم والذاكرة ، بين الخرافة والحقيقة : هل عجب بعد ذلك ان يقرأ الشاعر كف حبيبته :

وفي بؤرة الكف

اراني عاري الصدر

تمسك برقبتي طفلة جميلة

ترتدي لباس البحر

وعند محطة السبابة

تنتصب سرادقات كثيرة

لا استطيع الحدس بها !

هل للحزن هي ام للفرح ص٩١

وهل عجب ان يغدو عالم الميثولوجيا والروح والمدن الفاضلة عالما حقيقيا قائما على ارض الواقع مرتكزا بركائز الحلم الطفولي عبر الذاكرة الجماعية للانسان :

« في السرير الذي اعلى من الغيم » ؟

ونحن في الشهق الشاهق

في السرير الاعلى

حيث منبت المطر

وحيث لا نوم

كنا نصنع الاطفال كما يحلو لنا

نرسمهم .. نلونهم

نكسيهم .. نعريهم

فوق السرير الذي اعلى من الاشياء

نخلق ونخلق

ونتفرج على المطر .. من هناك ص٥٤ .

ا ن الشاعر ، هنا ، ليس رائيا فقط وانما هو خالق ، وهو هنا من فوق سريره (الفوقي الاعلى) من الاشياء ، والذي هو عند الصوفية « الافق الاعلى » وهو نهاية مقام الروح وهي الحضرة الواحدية وحضرة الالوهية ، لا يرى الشاعر اشياء ستحصل وعوالم ستقوم واحلاما سوف تتحقق ، وانما هو يحيا ذاكرة طفولية متحققة بالفعل وموجودة في غرائز البشر تهطل من سماوات الذاكرة الانسانية او ما يسميه القرآن بالخلق الاول حيث لا تأخذه (الله) سنة ولا نوم وهو على كل شيء قدير ..

تهطل اطفالا :

نعلمهم المشي

فيتدافعون كالسكارى

من الخمرة التي احلى من المطر

حيث يمكن ا ن يتفرج الالهة ــ البشر على ذلك المطر الطفولي من هناك ، من سماء الروح العليا ، وهو يهطل على عالم الواقع ويكثر روح الانسان بالامل والصمود والقدرة على المواجهة والانتظار الذي يستمد من تلك الينابيع الطفولية رغبة في التحقق والتحرر من عبودية الواقع . وبذلك يتم للشاعر التحول ، فعلا ، بعد امتلاك مثل هذا الايمان والوعي وطاقة الحلم والسيطرة على ينابيع الذاكرة الانسانية وبالتالي القدرة على صياغة العالم من جديد فنيا في الاقل :

نلمس احجار الطريق ونحولها زمردا

وربما تكون هذه « الفوقية » الصوفية والرغبة في معانقة الحب المطلق ، وان كان حبا واقعا عبر رمز المرأة كما اوضحنا ، هذه التي تتبدى في تجربة « قلب الحب » هي التي يمكن ان تصم هذه التجربة بالاسترخاء الفكري والنفسي في بعض جوانبها .. حيث كل شيء اكبر من طاقات البشر وتصوراتهم وقدراتهم الحسية والمعنوية :

نبدا هكذا

من حيث تبدا الاقدام

ولكننا لا نصير الى ما تصير اليه

لطرقات دموعنا همهمات تختلف

. . . . .

من حيث بدانا سيبدا الاخرون

لكنهم لن يصلوا الى ما حيث سنصل .

وهنا ، من هذه (الفوقية) التي قادت اليها مستويات

التحول التي جئنا على ذكرها ، يبدا الشاعر بالنكوص عن واحد من طرقات الوصول الى المراة ــ الرمز وهو طريق العشاق رفاق النضال ، وان كان نكوصا نسبيا يأتي على حياء وعبر انفلات وشطح صوفي ، لكنه يقود الى التمايز بين العشاق انفسهم حتى وان كانوا قد اكتووا بذات النار ، ووقعوا في نفس العشق ، وارقتهم نفس المعشوقة :

وحين يغفو عشيق في كتف العشق
ندفعه فيقع في الشغف
وبعد ذلك لا يهدأ له ليل
ولا تسعه نهارات

غير ان النكوص او المشكلة يكمن كل منهما في النتيجة الاخيرة وهي :

لكنهم لن يصلوا الى ما حيث سنصل

وهنا لا يملك الانسان الا ان يتساءل : لماذا ؟

ونحن هنا لسنا في صدد طرح اجابة سوى ما طرحناه من انجراف الشاعر ، نتيجة لحالة نفسية ، في غمرة الحب الصوفي وتجلي الروح في حالة من حالات عزلتها المتوهجة ، وذوبان في بحر التجليات الصوفية التي لا تخلو من الشطح احيانا . وهو ما وقع فيه الشاعر هنا .

دون وجود غيره من مواضع في تجربة « قلب الحب » ، كلها ، وحتى في حالة التأرجح ، التي جئنا على ذكرها ، بين اليأس والامل .. فيما عدا بعض المواضع التي يبرز من خلالها مثل ذلك الانجراف لحالة من الوجد الصوفي العميق ، حيث يبدو الشاعر العاشق ماخوذا كالصوفي بالمعشوقة ــ الحق ومنجرا وراءها بقوة فوق ارادته واحتماله معا . وتتمحور هذه الحالة الانجرافية حول مفردة « **الفرور** » بشكل خاص ، مثل قوله :

اقول لك كلمة الحب قبل فوات الاوان
وانت تلعبين بي وبلهثي
وبالوقت الذي يلهث معي
هل تسمعين ايتها الفرور اللاهث: انت قلبي٠ص٦٤

ومثل قوله : وانشر حضني استقبل غرور النضج في قناديلك . ص ١٢

وقوله : لماذا تنظرين الي بفرور هكذا ؟! ص٧٤

وهذه الحالة تقود بالنتيجة الى المرحلة الثانية من مظاهر التجربة الصوفية في « قلب الحب » ، وهي الاستغراق في الحب والتوحد بالمحبوب .

*** قلب الحب :**

ليس جديدا على تجربة قاسم حداد الشعرية استخدام الحب والحبيبة ومشتقاتهما : رموزا واقنعة واسقاطات موحية ، فهي كثيرا ما تدور في شعره حتى على مستوى الانثى ــ الرمز كما هو واضح ، مثلا : لا حصرا ، في قصيدة (الدم الثاني) كقوله :

فهذا الوطن ــ الانثى وانتم

وللمعشوقة في علاقتها الرمزية بالعاشق مساحة واسعة اذ هي تلعب دور الرمز الاساس في هذه القصيدة الطويلة .

ولكن الجديد ، حقا ، في تجربة قاسم ، هو هذا التركيز الواضح على رمز الحبيبة في تمحوره حول مفردة « **القلب** » التي لا تخلو قصيدة منها او من مشتقاتها او ما يوحي بها الا فيما ندر . وكذلك التوحد مع الحبيبة المعشوقة عبر وسائط قد تبدو متنامية احيانا دون قانون يماسك بينها ، وسائط من الحب والعشق والوجد والوله واللقاء والعناق والفرور والموت والقتل والتعب والحنين واللهفة والانتظار والليل والسؤال والنوم والسكر والوصول والتحول والغيبوبة والكلمة ، الكتابة ــ الشعر والتوق والسفر والارتحال والرغبة والرهبة والغربة والهديل والغناء والرقص وكلمات السر . كل هذه الوسائط تنحو منحى صوفيا في صورة او اخرى وبدرجة او اكثر وتبعا لمساحة استخدامها وعدد دورانها .

اما الحبيبة فقد وقفنا عند موضوعتها بالتفصيل في علاقتها بالشاعر وبالموضوعات الاخرى التي تتداخل معها ، وذلك في علاقة مع موضوعة الحب في امتداده بين نقطة التوتر والانشداد والانجذاب المتمثل في لفظة مثل (**الوجد**) ارتفاعا بخطه البياني نحو الذروة في كلمة مثل (**العشق**) ثم امتدادا به نحو (**الشوق**) المصحوب باللهفة والتوق والحنين والتعب والرغبة في الوصل ، انتهاء الى افق (الحب) الذي يستغرق الشاعر استغراقا مطلقا حيث يوصله لحالة من حالات التصوف من خلال ذلك الاستغراق الصوفي عبر الذات ، لان « غوص المتصوفة في الخصوصي والفردي ، كما يرى الدكتور علي زيعور ، هو ما ادى بهم الى بلوغ البعد الانساني الواسع والمجال العالمي الرحب .

ونحن نرى ان توزع خارطة هذه الوسائط المرسومة في خط بياني بين الوجد والحب ، يتم وفق المستويات الثلاث التي درسناها لحالة التحول . فمجموعة من الوسائط مثل : الوجد والتعب والقتل والموت والرهبة والغربة وغيرها من مثيلاتها تدخل ضمن اطار ما اسميناه بمستوى التارجح بين الموت والحياة ، والياس والامل . اما وسائط مثل الحنين والشوق والرغبة والسفر والرحيل واللهفة ومثيلاتها من الانفعالات ، فتدخل ضمن حدود ما اسميناه بالتوجه . واخيرا وسائط مثل الحب، الطفولة ، الحلم ، الذاكرة ، الوصول ، الغيبوبة ، السكر ، المطر ، الايقاع ، ومثيلاتها من المجردات ، فتدخل في مساحة ما اسميناه بمستوى الحلم الطفولي . كل ذلك في سياق حالة التحول من مستوى التأرجح الى مستوى الحلم ، وهو ما يقابله التحول من حالة الوجد

الى حالة الحب . ويقابل ذلك من الناحية اللونية التشكيلية الانتقال من الاحمر الى الاخضر الى الازرق فالابيض الذي يبطل ان يكون لونا .

ويمكن تلخيص كل ذلك في هذه الصورة اللونية :

لمنحنيات انتظارنا نكهة الاحمر

وايقاع الاخضر

نكتب عصافير كثيرة (وهنا ايحاء بلون السماء الازرق) . ونزرع اقواسا قزحية ص ٥٠

ويبقى الان ان نقف من مفردة « القلب » لنكمل دراستنا لملامح النزعة الصوفية في « قلب الحب » ونصل بذلك الى افق هذه التجربة الفنية كما نصل الى ينبوعها الاساس في آن واحد .

ان القلب هو محور هذه التجربة التي تدور حول قطبه المغناطيسي الجاذب كل الوسائط والمفردات والصور والعواطف والحقائق والاخيلة والرموز والاحلام والذكريات . والقلب عند المتصوفة يدخل في « علم القلوب » لديهم ، وذلك نظرا لان القلب في التصوف هو موضع المعرفة التي تعتمد الحدس والشعور اكثر من اعتمادها العقل والتفكير الذهني ، فهي اقرب اذن الى الشعر والعواطف والانفعالات والنبوءة والحلم .. كما انها تقع في مراتب حسب وسائط المعرفة وقوتها الانفعالية والحدسية .

والتصوف هو اولا واخيرا ، كما يرى الدكتور زيعور ، علم المكابدة والمجاهدة ، وهو علم الرياضات الروحية والبدنية . كما ان الشوق ، احد وسائط القلب الى العالم ومنه ، هو « نزاع القلب الى لقاء المحبوب » .

من هذه المنطلقات الصوفية البحتة يمكننا ، دون ان نصنع من التجربة الصوفية عكازة تتوكأ عليها تجربة الشاعر ، يمكننا معرفة عالم القلب عند قاسم وافاقه الممتدة بين الخاص جدا والعام جدا ايضا . فهو قلب الشاعر وقلب الكون معا ينبضان نبضا واحدا ويخفقان بحب واحد دون أن ينقطع بينهما في لحظة من اللحظات حبل الوجيب المشترك . ولان الحبيبة أو المراة ــ الرمز هي الامتداد المشترك بين قلب الشاعر (في حالتها الانثوية والعاطفية)

وبين قلب الكون (في حالتها الرمزية) ، انها الحلقة الموصلة بين الداخل والخارج ، الخاص والعام على النحو الذي بينا في علاقاتها المختلفة ، فان التوحد معها يغدو بالنسبة للشاعر امرا لا مفر منه في حدود مساحة ذلك (القلب الكوني) ان جاز التعبير ، فهو يخاطب تلك المراة ــ الرمز قائلا :

انت قلبي

فتجيبه تلك المراة ــ الكون : ــ

ــ تعال .. سنلتقي هنا

.. في قلبي ! ص ١٦٣

وذلك بعد ان فتشا في كل زوايا العالم والغرف التي رسمها الافق فلم يجدا مكانا مناسبا للقائهما سوى القلب : حيث هناك فقط :

وفي بهجة السهو

كركر الكناري وفتح احداقه لي

كنت هناك .. وكنت .

سهونا معا ..

ذبنا في قلب الحب

وفي هذا الفيض الحبي المطلق من العاطفة الكونية ، الذي هو اشبه بالاستغراق الصوفي (السهو) في حضرة الالوهية او الحضرة الواحدية النورانية .. في هذه الصحوة الروحية ــ النرفانا ، تمحي الحدود تماما بين الاشياء وتدخل المتناقضات في بعضها دخولا جدليا سعيدا في وحدة نورانية مطلقة ، حيث يغدو الحلم واقعا ، والذاكرة حضورا ، والحنين وصالا ، والحبيبة (صلاة) قائمة كالابد :

صليل كلماتك يحيط بي كخاتم حبي

أخبىء قلبك في قلبي

بين جحيم هاجم

وجحيم كامن ..

واصلي ..

يا نار .. كوني بردا وسلاما على العاشق ص١٦٥ .

ومن خلال التوحد بالحبيبة في قلب الحب يبدأ اخر مستويات حالة التحول وهو « الحلم » في التحقق الفعلي في قلب الشاعر .. وذلك من خلال العديد من الاطر التي تتحرك في داخلها صورة الحلم بشكل ما ، حية زاهية معبرة عن نفسها في عدة اشكال والوان متداخلة متمازجة القة هي اشبه حالا بقوس قزح ، او « شال الحبيبة القزحي المتأجج » .

اولا ــ الزمن النفسي :

وفي اطار هذا الزمن يذوب الحاجز السميك الفظ بين الماضي والحاضر والمستقبل ، ينكسر زمن الساعة ، وتبدو الاشياء والازمنة في انصهار دائم بفعل الحب و « الجحيم الكامن » في الروح . حينما تغدو الحبيبة :

جديدة كالوقت

تلمعين كجوهرة خارجة من العذاب

المسك .. فيضرب اللسع اصابعي

لماذا انت حارة هكذا

كيف يمكنني ان احضنك اذن ؟

سأبدو كمن يدخل الحرق مختارا

ان الحبيبة الرمز هنا قوة فعالة من قوى التوازن

مع العالم وهي ، هنا ، طريق وغاية للتحقق ، هي التوقع والوقوع معا في اطار الزمن النفسي :

علميني .. كيف اجيء اليك ..
دون ان اذهب
دون ان احترق
والا فان الوقت سيمر على اشلائي
تعالي ، اصير جوهرة ..
.. وانت عذابي ص ١٦٨

ثانيا ـ ذاكرة الحلم :

وفي هذا الاطار يبدو الحلم وقد اصبح شجرة تنبت من جذور الذاكرة ، حيث كل شيء مهيأ للنمو والخصوبة والتجدد والاخضرار .. فالتربة النفسية مزودة بالذكريات الحالمة الحميمة ، والقلب ، وعاء العالم الصوفي موضع المعرفة ، مكتنز ببذور الرؤى والمشاهدة .. وليس ثمة شيء يحول بين الماضي والحاضر منفتحا على الاتي ، فالازمنة ذائبة في اطار الزمن النفسي ، وحرارة الحب النورانية باتت قادرة على صهر المسافة بين كل المناقضات ، اذ بعد ان اصبح الواقع حلما تحول الحلم ، في دورة متصلة متنامية ، الى واقع يستمد وجوده من الذاكرة وكان (السهو) برزخا موصلا :

من السهو ..
جاءني الكناري وكنت في الحلم
رايت في احداق الكناري
وكنت هناك
ذائبة كالرؤيا
مهموسة كالحب
قلت : (ماذا تريد ؟)
قال : (اخرج من حلمك)
خرجت
فوجدت نفسي في حلم اخر

وليس امر الكناري بغريب على سماء الرؤيا ولحظات التجلي ، فهو دائما يحمل النبوءات لكونه رمزا لرغبات الروح وتجلياتها ، وان تعددت صوره وبات كل يوم في صورة مما يتناسب واندغام عوالم الرؤى وتلونها وتداخل اشكالها . فالكناري عند المتصوفة هو طائر الروح .. كما هو يتبدى في صورة ورقاء لابن سيناء وقد هبطت عليه من المكان الارفع . وهو طائر الفينيق المتجدد الذي يخرج من رماده ابدا معلنا النبوءة الجديدة ، وهو عند المتصوفة كالعطار مثلا طائر الكناري نفسه ، كما عند قاسم . ويلعب العصفور والعصافير والنورس ايضا ، اي الطير بصفة خاصة ، نفس الدور عند قاسم في تجربة « قلب الحب » حيث تخرج في معظم صوره اللونية من الازرق رمز الحلم والرؤيا سماء الروح ، او من الغفوة حيث صحوة الروح. اننا لو تتبعنا حركة الطائر عند قاسم بمختلف اشكاله واجناسه وحتى بمختلف ما يدل عليه من اجزاء وايحاءات كالجناح والطيران والريش لوجدنا ان الرمز يتجه نحو الحلم موصولا بالذاكرة ضرورة ، الحلم الذي يستمد وجوده من الذاكرة الحقيقية ، لذلك هو يرتبط اشد الارتباط بالحبيبة ـ الانثى والرمز معا :

١ ـ **« هذا القلب لا يستريح الا في جناحك » ص١٤٨**

٢ ـ **« ماذا ستقولين للنورس الهائم في فراشك حين يخرج من الغفوة »**
ولا ريح تحت جناحيه » ص ١٤٩

٣ ـ **والاخضر ذلك الطائر الشقي الذي « لا يسعه الفسيح فقط يضع خده على الغصن ينتظر وينتظر » ص١٤٢**

٤ ـ **« وسورت نوافذ زنزانتي ..**
بعصافير المطر الشقية
العصافير التي لا تهدا
والتي لها تغريد يتصل ..
بالليل من هناك
وبالنهار من هنا ص١٣٤

ان فعل الطيران نفسه وما يوحي به ويتصل في تجربة « قلب الحب » سواء ارتبط بالعصفور او الكناري او النورس او الفراشة او الجناح بشكل عام ، هو فعل حي ، رشيق الحركة زاهي اللون ، يربط بين جذور الذاكرة الحية وغصون الحلم المتناثرة في سماء الروح .. حيث يمكن للشاعر أن ينعم بالحرية رغم الظروف المعاكسة من حوله ، كما يلتقي على جناحه بالحبيبة الانثى التي تكتنز بحضورها الذاكرة رغم غيابها **(تعالي وانت هناك)** مرسلا اياها بواسطة ذلك الفعل الرشيق رمزا متلونا حيا كجناح الفراشة في كل فضاء الكون وسماء اللون الازرق:

اكتشف شجيرة النارنج
تجلس تحتها فراشات صديقة .. زرقاء
تتناول حليبا بالقهوة
ثم تنام ص٩١

٣ ـ الوان قوس القزح :

ان الشاعر في قلب الحب يلعب بايقاعات اللون المختلفة وكأنه يعزف على الوان قوس قزح . واذا كانت الايقاعات اللونية تدخل في الجانب الشكلي لبناء القصيدة او التجربة مما سنتناوله في مكانه من هذه الدراسة ، فان تتبع هذه الاقانيم اللونية او بعضها في علاقاتها ومدلولاتها النفسية والفكرية ، يدخل حسب اعتقادنا في اطار صور الحلم المتعددة كمستوى ثالث من تنامي تلك الصور نحو التحقق الفعلي ، وان كان ذلك على مستوى

التجربة النفسية والفنية فحسب. فنحن نلاحظ في تجربة « قلب الحب » ايقاعا نفسيا فكريا متناميا للون في علاقته بالالوان الاخرى بحيث يأخذ له مسارا تجسيديا لمواقف الشاعر النفسية والفكرية متجها بها نحو شفافية الرؤيا والحلم .

ان كل لون في حقيقته هو رمز لمدرك من مدركات الواقع او عاطفة من عواطف النفس او هجس من هواجس الروح وتشوفاتها . واذا ما نحن قسمنا الايقاعات اللونية في قلب الحب الى هذه المستويات الثلاث المتنامية ، دون ان نقصد تحليلا ميكانيكيا او ستاتيكيا ثابتا لمفهوم اللون، فاننا سوف نظفر بثلاثة صفات او مساحات يندرج تحت كل منها عدد من الالوان المتقاربة ومشتقاتها وما يوحي بها، وهي :

١ ــ الالوان الكابية

٢ ــ الالوان الحارة

٣ ــ الالوان الزاهية

وتتمدد هذه المساحات الثلاث بين زاويتين حادتين هما الاسود والابيض مع الاخذ في الاعتبار حيوية الجدل والتداخل بين هاتين الزاويتين المتقابلتين بشكل حاد تداخل الكلمة بالنور والليل بالنهار .

وترمز الالوان الكابية كالاسود والرمادي الى شيخوخة الواقع المنطفئة وروحه الهرمة ومرارته وقسوة ملامحه الميتة :

هنا .. حيث جذر الخنصر
ارى المقعد الاسود الذي يسهر بي ..
ويثير غضبك

ومن الملامح النفسية لهذه المساحة اللونية الكابية ارتباطها بحالة من التعب والسأم والمرارة وعدم المصالحة التي تعكس الموقف النفسي للشاعر من الواقع:

ليل وسكون
والجميع يهبطون في آبار النوم العميقة
ذات الاحلام
وانا وحدي هائم في غابات الليل
مهلهل الاطراف
اهجهج كالنورس الضائع المنتوف
لا اهجع ص ١٧

اما المساحة اللونية الثانية فتمثل ايقاع الخروج المنفجر من اللون الكابي الى حرارة المواجهة . وفي الحقيقة فان كل المساحات الكابية الواردة في « قلب الحب » كانت تنطوي على بذرة المواجهة اي على قابلية التحول باللون الاسود الى الالوان الصارخة الحارة كالاحمر والبرتقالي والاصفر . **فالنورس ذو اللون الابيض يهجهج ولا يهجع ، اي لا يستسلم لغابات اللون الاسود ، بل يرفض :**

ولا اهجع

يختلط الفردوس بالجحيم في لهج صريخي ص١١٨

ونفس الديالكتيك الموجود بين المساحتين الكابية والحارة هو موجود كذلك بين المساحة اللونية الحارة والزاهية مما يعكس رؤية الشاعر ورؤياه معا في لحظة عناق ، كالذي هو مع الحبيبة ــ الرمز في اطار المواجهة والحلم :

انتظري ..
انها تخرج من الجمر
لابسة لونه ودفئه

ثم يكون السفر في اللون الازرق على مراكب البهجة وتحت اشرعتها البيضاء :

يا مراكب الرحيل
انتظريني .. انتظريني
انا قادم مع هذه الحبيبة
التي تسافر بلا حقائب

وحين ينفسح الايقاع الزاهي للون .. الازرق ، الاخضر ، الزمرد ، الليلكي ، اللازوردى ، نكون قد دخلنا بصورة الحلم في اطارها الثالث والاخير من هذه الدراسة حيث «شال الحبيبة القزحي المتأجج» وحيث «يواصل القمر في الهطول » وحيث « تمسك برقبتي طفلة جميلة ترتدي لباس البحر . وحيث « يكتشف الشاعر شجيرة النارنج تجلس تحتها فراشات صديقة زرقاء » و ...

سبحان المزاج الرائق الذي خلقك هكذا
من كرمة العنب الازرق
في تنورة ليلكية
وسبحان المنجم الذي سيسقي اضلاعي
زجاجا زاهيا
فأصير قدحا ينتظر .
وسبحان الفراشة التي تخرج من الشمس ص٨٤

ويمثل اللون الابيض نهاية الوان الطيف ، وهو الافق الاخير والاول الذي تفنى فيه كل الالوان والسبحانيات ومراحل التحول وايقاعات اللون . انه معادل رمزي لحالة الحب الشمولية الكونية ، حالة الحب الصوفية المطلق الذي استغرق قلب الشاعر ــ العاشق :

سبحان الحب الـذي اخرجنـي من سبحانيــاتي وهكذا يغدو الحب افقا للكون كما الابيض افق للالوان :

واشتاق اليك

كالابيض للالوان

وهكذا ، قليلا قليلا ، تتقارب الدائرتان : الحب والابيض ، الابيض والحب .. تتعانقان ، تتطابقــان : الذات والعالم ، الشاعر والقصيدة ، الواقع والحلم ، النبع والبحر ، المركز والمحيط . وتقفل الدائرة الواحدة على نفسها المحيط ، لتستمر حركة الحياة فيها هادرة حيث تعتنق النهاية بالبداية في جدل حي لا يموت بين مبتدا الحب ومنتهي الحب ، تترابط الذاكرة بالحلم والجزء بالكل والخاص بالعام والذرة بالكون .. ويغدو الحب كل شيء ، يحيط بكل شيء ولا يحيط به شيء :

مرة ــ اذكر ــ

من سنوات طويلة

قلت : (احبك)

ومن ساعتها ــ تذكرين ؟! ــ

قامت القيامة

ولم تقعد بعد ص ٣٩ .

في هـذا القمقم الصغير ــ الحب ــ كان يختبىء مارد هذه التجربة الفذة . وبكلمة السر وحدها ــ هذه ــ يدخل العاشقون فراشات الى « قلب الحب » .



منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية

« القبعات والواحد » تجربة رائدة في البانتوميم

(١)

من بين ابرز صفات مسرحنا العراقي روحه الاقتحامية ، رغبته الشديدة لارتياد المجهول والجديد في فن المسرح . وان عرض مسرحية **« القبعات والواحد » الصامتة** مثل حي على ذلك . فقد اقدم عدنان نعمة على المجازفة بالسباحة في نهر فن **« يلغي الكلمة المنطوقة » ويجعل حركة الممثل « موسيقى للعينين » حيث يمتلك جسده « الكلام كما تمتلك الشجرة ازهارها »** على حد تعبير عبقري فن التمثيل الصامت جان لوي بارو . ولعدنان الحق في ولوج عالم هذه التجربة ، فقد اثبت قدرة واعدة حين عرض مسرحية « ابدي يوريدس » لبدرو بلوك سنة تخرجه في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٧٥ ، فكانت من الاعمال المتميزة والممتعة . واظن ان تجربته قد اقتصرت على هاتين المسرحيتين .

مما يدفعني الى القول ان فناننا الشاب قد جازف بل غامر مغامرة محفوفة بالمخاطر ، ان عوامل نجاحها لم تتهيء بعد . فبالاضافة الى قلة خبرته الفنية ، فان مسرحنا لم يتعرف على فن **التمثيل الايمائي** الا حديثا . وهو لم يزل بعيدا عن مناهج تدريس المسرح في معاهدنا الفنية ، وبالرغم من ذلك فان معهد الفنون الجميلة قد شهد محاولة او اثنتين في هذا اللون . كما شهد مسرحنا محاولة يتيمة .. والى جانبها مسرحيات تضمنت مشاهد صامتة . وزارت القطر فرق اجنبية وعرض التلفزيون لقطات قصيرة ، لا احسب انها تشكل ذخيرة يعتد بها او مصدرا ذا شأن كبير لتترسم خطاها اية محاولة مماثلة .

تولت مهمة انتاج « القبعات والواحد » **منظمة الاتحاد العام لشباب العراق** ، وقدمته من خلال فرقة **« نادي المسرح للشباب »** الحديثة التشكيل ، التي تتألف من طلبة المعهد . وشارك في التمثيل عبدالله جواد احد مدرسي المسرح في المعهد . وعرضت المسرحية منذ السابع عشر من تموز (يوليو) على هامش الاحتفال بالذكرى الثانية عشرة للثورة . نستنتج من هذا ان الجهة المنتجة قد زجت بفرقتها في تجربة صعبة اذ بدأت من اعلى السلم الفني في وقت يحتاج كادرها الى فترة معقولة ليتصلب عوده . وعلى اية حال فان الفنانين الشبان يتحلون ـ في العموم ـ باستعجال حرق المراحل وقلة الصبر ، ولكن ذلك لا يمنع من الترحيب بالتجربة وان سارت على طريق غير سالكة ، فهي خطوة رائدة يستأهل اصحابها التقدير .

(٢)

طرقت المسرحية موضوعا اجتذب سابقا مؤلفين معروفين ، كمعاذ يوسف في مسرحية « آي بي سي » ونورالدين فارس في « الينبوع » وقاسم محمد في اعداده لسيناريو « نفط نفط » الذي جمع مادته وكتبها اعضاء فرقة قصر الثقافة والفنون . **والموضوع الذي عالجته تلكم المسرحيات هو مأثرة تأميم النفط العظيمة** . ولم تكن المعالجات، على اختلاف اساليبها الوثائقية والرمزية والتقليدية ، في مستوى فني وفكري بالغ النضج والتميز ، ومازالت ثمة امكانية لاستلهام المأثرة بالمزيد من الاعمال الفنية وبافضل مما قدم .

يمكن القول ان لقضية النفط جاذبية ومهابة كبيرتان ، فهي من القضايا الكبرى في نضال شعبنا ضد الاستعمار . وقد شكلت جانبا كبيرا من وجداننا الوطني ووعينا القومي . وصاغت حاضرنا . ان موضوع « القبعات والواحد » له طابع « وثائقي » معروف لدى الجمهور ان لم يكن بتفصيلاته فبخطوطه العريضة على الاقل . لهذا فهو يحمل مخاطر اخفاقه مثلما يضم عناصر نجاحه . فقد يفشل اذا ما حاد مؤلفه عن « الحقائق » السياسية الصارمة ، واذا ما كانت معالجته الفنية شاحبة . وقد ينجح ، بل ويتألق ، اذا كانت رؤياه الفكرية وصياغته الدرامية اضافة نوعية وكشفا جديدا لابعاد القضية . صحيح ان هذه « المعادلة » تصح على الاعمال كافة ، ولكنها ـ من وجهة نظري ـ لها خصوصيتها في قضية النفط عاشها شعبنا خلال مسيرته النضالية حتى تكللت بالظفر المجيد .. وينتظر ان يكون للمسرح دور عظيم في التعبير عنها .

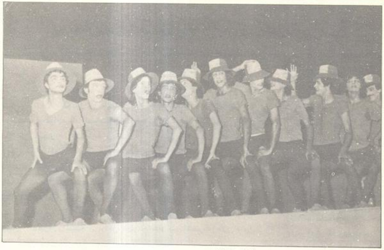
لنحاول تلخيص قصة « القبعات والواحدة » مستعينين بقراءة السيناريو ، ومشاهدتنا للعرض في الحادي والعشرين من تموز عندما قدم على شاطيء دجلة بشارع ابي نؤاس حيث نصبت في الهواء الطلق خشبة مسرح متواضع.

تبدأ المسرحية بكتلة من ستة ممثلين تتشكل بغير وضوح في مقدمة المسرح ، ولكنها توحي بالمعاناة والالم . وهي تحيط بشخص ممدد ، راسه يتدلى باتجاه الجمهور ، ويهيمن فوقه آخر بساقين منفرجتين . وقد ركز المخرج على حركة الاذرع التي بدت كاذرع اخطبوط خرافي.

يرتدي الممثلون الذين يؤدي كل واحد منهم ادوارا عدة ، ملابس موحدة اللون والتصميم ، فهي عبارة عن قميص فانيلة ازرق وسروال خفيف ملتصق بالجسد كالذي يلبسه راقصو الباليه .

وتتدلى في وسط فضاء المسرح قبعة بريطانية ربطت بحبل ، تظل معلقة خلال معظم المشاهد على الاحداث بمبرر وغيره ، ثم تدخل قبعة ضخمة رسم عليها العلم الامريكي ، تصاحبها موسيقى الجاز الصاخبة . وتستقر في اسفل يمين المسرح طيلة وجودها على المسرح في حالة سكون ثقيل . وللقبعة باب يتجمع الممثلون حولها باندهاش وذعر وهم يرون فوقها رجلا يؤدي حركات دالة على الشراهة والجشع، ولكن مكياجه الذي يشبه مكياج مهرج سيرك يوحي بالطيبة والبساطة. ويخرج من الباب رجل بقبعة امريكية يغري بها الاخرين . ويقوم كل واحد منهم بتسليمها للاخر بحركة تماثل في ميكانيكيتها حركات الرقص الاستعراضي ، وهم يجلسون على ركب بعضهم في صف مستقيم مواجه للجمهور .

يخيل الي ان المؤلف قد سارع في الانتقال من فترة الاحتلال العثماني ، والتي لم نر ما يوميء اليها ، الى دخول امريكا ميدان



الاستثمار النفطي . وقد تصر ردود فعل افراد الشعب تجاه دخولها، على الاستغراب والدهشة . وتطرق الى الاستعمار البريطاني ، الذي كان يتزعم الاستعمار العالمي وقتذاك ، بسرعة . وتجاهل الصراع الذي نشب بينه وبين الاستعمارين الالماني والفرنسي . اذ من المعروف ان النجم الامريكي بدأ بالسطوع بعد الحرب العالمية الثانية فلم تشر المسرحية ، التي سردت جوانب من التاريخ ،لذلك اشارات واضحة . ومن المعروف ان تاريخ شعبنا قد حفل بالكفاح المجيد ضد انتهاك استقلالنا الاقتصادي واغتصاب ثروته النفطية ولم يكن متفرجا سلبيا او ذاهلا . ولم اعرف السر الذي جعل المؤلف لا يكتشف في ذلك ما يجذبه ؟

بدت لي حركات ومشاهد كثيرة من المسرحية غامضة ومشوشة ومربكة . قد يكون مبعثها اسلوب المخرج في المعالجة . اذ انه لم يستثمر اي عنصر تعبير آخر في تأشير الحدود بين شخصية واخرى، او بين حدث وآخر ، او بين علاقة ومقابلها . فقد كان من الصعب – على سبيل المثال – ادراك مغزى دخول الممثلين الى القبعة منتفخي البطون ثم خروجهم ببطون ضامرة ، او معرفة دلالة مشهد خروجهم من خلف (الباترشن) حاملين صحفا ملفوفة . وكان من المتعذر ادراك دافع المخرج لتصوير اصدار قانون رقم ٨٠ بعد ثورة ١٤ تموز بطريقة لا تدل على احترام قيمته التقدمية المعادية للاستعمار . اذ جعل احد الممثلين يرفع رجليه للاعلى وقد علق في قدم احداها قبعة امريكية ، وفي القدم الاخرى قطعة قماش احمر كتب عليها رقم القانون واسم شركة نفط العراق بالانجليزية . وفي الوقت ذاته يقوم الرجل الامريكي باشارة تحقير تشير الى ان القانون ليس سوى ورقة تافهة !

وفي مشهد آخر يخرج من فتحة صغيرة في الجدار المواجة للجمهور شريط طويل يلتف حول عنق احد الممثلين ويكاد يخنقه . وتخرج مجموعة اخرى من الممثلين لتشكل قوسا في وسط المسرح وتفتح لفائف الصحف لتشكل جدارا . وينفرد احدهم بصحيفته غير مبال بحركات الاغراء التي يرسلها رجل القبعة الامريكية . ويدخل ذو القبعة البريطانية الى القبعة الكبيرة ويحاول هو الاخر اغراء الشاب دون جدوى .

وتتوالى مشاهد اخرى ، من اوضحها مشهد اعادة البرج المقلوب الى وضعه الصحيح مما يشير الى تصحيح وضع غير سليم . وابعاده عن استحواذ الامريكي . ونصب العلم العراقي فوقه . وتغطيه القبعة الامريكية بلافتة عليها رسوم نصب الحرية . وانطلاقة الممثلين فرحين ثم ونزول بعضهم الى حيث يجلس المشاهدون وهم يلوحون بالاشرطة علامة السعادة والانتصار .

(٣)

لقد الغى نعمه الكلمات المنطوقة كاتجاه يسير عليه فن التمثيل الايمائي . واعتمد على الايماءة المعززة بالموسيقى التي اختارها بنفسه .

ومما يلفت النظر ، ان المخرج لم يوفق كثيرا في قيادة كادره وعناصره (قام بتصميم الديكور والاضاءة بنفسه ايضا) بغية النفاذ الى قلوب متفرجيه وعقولهم على الرغم من ان موضوع النفط والتأميم معروف لدى غالبية المتفرجين . في اعتقادي ان أيا من ممثليه لم يتمكن من نحت الكلمات الصامتة بيديه كأي نحات بارع ، كما يشترط مارسو – الذي استشهدنا به كثيرا – في ممثل البانتوميم . واكتفى المخرج بملامسة السطح الخارجي للموضوع وتقليد شكله الواقعي . ولم يحرز نجاحا كبيرا في الغور الى اعماقه النفسية والارتقاء الى مستوى الرمز المفهوم والتعبير المركز والمكثف والمؤثر بما يجعله قريبا من الشعر في ايقاعه وموسيقاه .

كما يلفت النظر شيء آخر ، ان المخرج حاول ان يضفي على العمل خصوصية معينة تتجلى فياستثمار فن الباليهفي بعض الحركات، وفن السيرك في المكياج (من عمل محمد سيف) مما يوحي بان المخرج اراد ان يصبغ العرض صبغة كاريكاتيرية كما يتوضح في تحريك الممثلين كتحريك دمى ذات نوابض . وعلى الرغم من **ان العمل بحاجة ماسة الى الوضوح الفكري والتماسك الفني ، فان التجربة لها شرف**

الريادة بخروجها الى الجمهور الواسع لتوصيل موضوع له قدسيته و التعامل مع فن بالغ الصعوبة نال اعترافا قريبا من لدن دول العالم ومراكز البحث الدرامي ولم تهيأ تربتنا المسرحية لاستقباله !

علي مزاحـم عبـاس

رسالة تونس :

همومنا العربية على مسرح المنستير

انجاب مسرح عربي اصيل بعيد عن آخر التقليعات الغربية مهمة مطروحة على كل رجال المسرح على امتداد الساحة العربية . وتأسيس تقاليد مسرحية جماهيرية لا يكون بدغدغة عواطف الجمهور بل بتقديم اعمال يجب ان يراعى فيها المستوى الفني الراقي مع المحافظة على البناء الفكري المتناسق ولن يكون ذلك الا اذا وعى رجال المسرح دورهم في الحركة الاجتماعية ووضعوا انفسهم في الاتجاه السائر مع التاريخ لا ضده .

وانطلاقا من النية الصادقة لبعض رجال المسرح العربي تعددت الملتقيات والمهرجانات التي تخلق الفرصة للحوار بين المنتجين والنقاد والجمهور ومن بين هذه المهرجانات مهرجان المنستير الدولي للمسرح الذي شاركت فيه هذه السنة تونس ، الجزائر ، العراق ، سوريا ، الكويت ، لبنان ، المغرب ، فلسطين ، الصين ، المانيا الديمقراطية ، بلجيكا ، بولندا ، تشيكوسلفاكيا ، ايطاليا ، فرنسا .

لمحة عن المهرجان :

بالمنستير هذه المدينة الجالسة على الشاطىء تستقبل روح المياه الزرق التي يطفح بها البحر الابيض المتوسط انطلق المهرجان الاول لمسرح المغرب العربي يوم ١٥ آب ١٩٦٤ وشاركت فيه آنذاك كل من تونس والجزائر والمغرب وبقى على هذه الصفة حتى هائفة ١٩٧٧ حيث اصبح مهرجانا دوليا وجاءت هذه الرغبة انطلاقا من ضرورة تعايش تجارب مسرحنا العربي المعاصر مع التجارب التي يشهدها المسرح العالمي وذلك بغية تحديد مواقعنا من خلال الصراع البارز حاليا على المستوى الحضاري بالاضافة الى ان مثل هذه الملتقيات تسمع للمنتجين المسرحيين بتحديد الاختيارات الكبرى التي على ضوئها يمكن ان يقدموا اعمالا مسرحية تثري رصيد المسرح العربي وتخلق له اطارا تنظيريا مخصوصا .

حصيلة المهرجان :

كل المسرحيات المشاركة اختارت مواجهة الواقع كأسلوب وهذه نقطة تفاؤل اولى يجب ان تبارك . ذلك ان هذا الاختيار لم يصل الى تحقيقه المسرح العربي الا بعد تضحيات عديدة وصل بها أخيرا الى تجاوز المسرح العاطفي الغرامي الذي لا يرى العالم الا من خلال قلب المشوقة . ثم ان هذه المواجهة للواقع كانت مختلفة متباينة وهذا يدعو الى التفاؤل ايضا وهو علامة صحية فبدون تعدد الاتجاهات يسقط مسرحنا العربي في النمطية ويبقى يجتر اشكالا تؤدي الا الى الركود والموت .

لقد كان مسرح المنستير موقعا لاستعراض الهموم العربية ومحاولة تشريحها للخروج بالانسان العربي الى آفاق افضل . فمسرحية الغرباء لاحدى الفرق من العاصمة التونسية تعالج قضية التخلف الذي تعاني منه كل الدول الضعيفة . تحكي المسرحية التقاء طبيب واستاذ ومحام واجير يومي بمكان صحراوي حول جثة كانت ضحية لمرض الطاعون المتفشي في المدينة ولقد حاول كل واحد من جهته تشخيص المرض بعيدا عن استشارة الآخر ودون التفكير في الاستفادة من تجاربه لكنهم يكتشفون اخيرا استحالة الوصول الى نتيجة اذا ما اعتمد كل واحد على نفسه . ان المسرحية دعوة صريحة لاقامة صرح لتعاون مثمر بين الاقطار العربية ينطلق من وجوب تكريس كل الجهود المبعثرة حاليا وجمعها في قوة واحدة لخدمة مشروع بناء الحضارة العربية .

وكانت جل المسرحيات الاخرى صورة لما يزخر به الواقع العربي في تأزمه او اشراقه ونقدم في هذه المراسلة صورة عن بعض المسرحيات المشاركة في المهرجان .

احذر الفرس في خطر :

هذه المسرحية من تقديم فرقة باجة من تونس هذه الفرقة التي اصرت على ان تكون كل اعمالها منطقية من حدث تاريخي تسقطه بشكل او بآخر على الحاضر فمسرحية « احذر الفرس في خطر » اعادة ركحية لاسطورة من التراث الشعبي الشفوي في فترة استقر فيها الهلاليون بالجنوب التونسي وتمازجوا بأهل البلاد واهمهم قبيلة زناتة التي كان اميرها خليفة الزناتي الباسط نفوذه على الجميع في كثير من الجبروت والاستقلال بالراي .

وتروي المسرحية كيف ان ذيابا الهلالي وهو احد فرسان بني هلال احس بانعكاس هذا الجبروت على سعدي بنت خليفة الزناتي فرغب في تخليصها من شقائها بخطبتها من ابيها الامر الذي يثير هذا الاخير ويغضبه فيطرد ذيابا وينتهج طريقة المواجهة ويبارز خليفة فيقتله ويأخذ سعدى عنوة ويحل محل خليفة الزناتي على رأس الامارة. وهنا تأخذ الاحداث منعرجا حاسما فعمال القصر وسعدى نفسها الذين كانوا ينتظرون الخلاص على يد ذياب يصابون بخيبة امل حين يكتشفون ان ذيابا لا يختلف كثيرا عن سابقه وتتصاعد الفاجعة حين يسلط ذياب على العمال تابعا له يدعى غانما وعلى سعدى ابنه عامرا الذي يصبح زوجها فيما بعد . ويبرز مع الاحداث احد العمال ويدعى صابر فيأخذ على عاتقه مقاومة هذا البديل الزائف ويعلن خروجه عن طاعة ذياب وابنه عامر وينذر حياته لتخليص سعدى ولو ادى به ذلك الى قتل زوجها وولي أمره وفي هذا الخضم ينتاب ذياب شعور بالتقصير في حق سعدى حين يقف على جلية ابنه العاجز ويحز في نفسه ان يكون اخطأ بهذا المقدار فيسعى لتدارك الموقف واستعادة ما هدمه عامر فتكون مأساته عندما يعزم على قتل ابنه .

دعاء للقدس : لفرقة المسرح الوطني بالمغرب

القدس مدينة الانبياء ومهبط الرسالات السماوية والقبلة الاولى

تحمل لك معاني الطهر والتسامح والتعالي عن موبقات الدنيا وتهافت المادة ومنطق السيطرة والعنصرية وهي بهذه المواصفات لا يمكن ان تكون بيد من تنكر لكل القيم الانسانية والسماوية، تفسيرا واحد يمكن ان يعطى للفترة المعاصرة التي اخترقت فيها حرمة المدينة من قبل الصهيونية هو ان الايمان بالله في خطر وان هناك مؤامرة لتغيير العالم في اتجاه التنكر للقيم الدينية لصالح سيادة المال والمادة والاباحية. من هنا فان قضية القدس تنطلق من الاطار القومي السياسي وتتجاوزه لتصبح صراعا حضاريا واخلاقيا اما ان تنتصر للانسان وقيمه الروحية واما ان ترده الى حيوانيته لتعلن موت الانسان الروحي .

هذا ما اراد مؤلف المسرحية تقديمه كفهم مغربي اصيل لقضية القدس وما يستوجبه من خوض غمار المعركة ومن حنكة سياسية وعمق في التفكير وسلامة في الاستدلال وذلك من خلال ست لوحات تتلاقى فيها بطولات وقيم وانتصارات الماضي في مدينة القدس بهزائم ومفاهيم وتناقضات وخلافات وتخاذل الحاضر والوقت يمضي والمؤتمرات تعقد ويطغى الكلام على العمل والقدس باقية في قبضة الصهاينة الذين احرقوا المسجد الاقصى . ويرتفع صوت ضمير الاسلام مخاطبا المؤتمرين « الناس في الشوارع رافضون هذا الوضع المزري الذي توجد عليه القدس ، ماذا فعلنا وماذا تفعلون انتم من أجلها القدس قبلة قلبي الاولى حرروها من الدنس » .

على ان كل هذه السلبيات لم تضعف الامل في النصر بفضل اصرار الشعب العربي الذين يواصلوا النضال داخل الارض المحتلة لتحرير القدس وكل فلسطين .

شخوص واحداث في مجالس التراث : لفرقة المسرح القومي العراقي:

تجري احداث ومجالس هذا العرض المسرحي وكذلك مواقف شخوصه في منتصف الربع الاخير من القرن الرابع للهجرة ايام نهوض صناع الحرف وعامة بغداد بالتصدي للحكام البويهيين وللتجار المستغلين المرتبطين بالحكم البويهي حيث عانت العامة وكذلك الادباء والفلاسفة والعلماء من قسوة هذه الفترة وتناقضاتها وقد دامت قرنا وربع القرن ضجت بالصراعات واعلنت اثناءها العامة عدة ثورات .

هذا العرض المسرحي ليس شخوصا واحداثا ومجالس وعرض وثائقيا لسير الشخصية ولتاريخ الشخوص الحياتي بقدر ما هو محصلة درامية لاحداث مجالس ولشخوص ناضلوا بكل طريقة حتى الموت للحفاظ على بغداد الوطن وعلى تراثها وثقافتها وحريتها .

وهذا العرض المسرحي يجري توظيفه دراميا لا تسلسلا تاريخيا لشخوص او لحدث او لمجلس . ان الوثيقة والتاريخ هنا موظفين دراميا حيث ادمجت عدة احداث وعدة ازمان في زمن ، ما يهم الوثيقة والحادثة التاريخية هو الدراما التيعاشها وصارعفي خضمها الشخوص والعرض هنا عرض درامي كاشف لجوهر الصراع ، للموقف ، للحنين وبالتالي للاختيار .

وعلى ركح المنستير شاهدنا عدة مسرحيات اخرى ذات مستوى فني مرموق منها مسرحية« السيد بوندارة وجماعته» لفرقة المسرح الجزائري ومسرحية « السوق » لفرقة قفصة من تونس هذا الى جانب ما حفلت به المدينة من عروض موسيقية وتنشيط متنوع نزع الهدوء عن الشوارع الممتدة على طول البحر .

محمود الماجري ـ تونس

رسالة الاردن :

لقاء مع الشاعر الفلسطيني علي الخليلي

من البقعة البركانية ، من الوطن الذي يقارع الانصهار والانصياع لرغبات العدو الصهيوني الرازح فوق الارض ، من هناك ، من هناك ، من فلسطين المحتلة جاء . انزرع الوطن في قلبه وانحل دما جديدا يتدفق في جسده . ذلكم هو علي الخليلي الشاعر والباحث الفولكلوري الفلسطيني . التقيناه في عمان اثر جولة في بعض الاقطار العربية . تحدثنا معه وكان هذا اللقاء .

*** لكل شاعر تجربة خاصة به ، هل من الممكن ان نتعرف على ابعاد تجربة علي الخليلي وجزئياتها ؟**

ـ هناك فترتان في تجربتي الشعرية حتى الآن : ما قبل ١٩٦٧ وما بعد هذا العام . ففي الفترة الاولى التي تمتد من ١٩٦٠ ـ ١٩٦٧ كانت القصيدة لدي مضطربة بواقعها المثالي . ورغم ان قضية الوطن، فلسطين ، كانت محور تلك القصائد عبر عقد كامل من الزمن الا ان الحس الوطني في شعر تلك الفترة (المرحلة) كان ضائعا بين البكائية والتفجع واللجوء . كانت القصيدة آنذاك صدى حزينا لواقع غامض.

في المرحلة الثانية التي ابتدأت بهزيمة حزيران عام ١٩٦٧ وبولادة الثورة الفلسطينية في نفس الوقت عارمة ومؤثرة مزقت كل قصائدي القديمة . ليس بمنطق الانفعال والهروب من تجربة سابقة ولكن من منطق الالتزام الجديد والوعي الجديد في مواجهة عدو واضح احتل بقية بلدي وانا اعزل تماما . كانت القصيدة الجديدة بامتداد هذه المرحلة وبرؤية مستقبلية ناضجة قد تبت التفاصيل النضالية الجديدة . اصبحت الارض والانسان والتراث الشعبي والصراع العرقي والطبقي هي من بعض تفاصيل الشعر الجديد . اضافة الى التفاؤل التاريخي المؤسس عبر الثورة وانتصارها .

وخلال تلك الفترة اصدرت عن دور النشر في بيروت ثلاث مجموعات شعرية هي : **جدلية الوطن** ، **تضاريس من الذاكرة** ، **نابلس تمضي الى البحر** . ومن الوطن المحتل ديوان **الضحك من رجوم الدمامة** وعن الدار العربية في ليبيا لدي مجموعة **تكوين للوردة** .

*** اخ علي ، لقد عشت فترة من الزمن في بعض العواصم العربية . ما مدى تاثير عودتك على التجربة الشعرية لديك ؟**

ـ تتكامل القصيدة العربية الفلسطينية سواء في الداخل او في الخارج تكاملا جدليا بحكم ارتباطها العضوي بالقضية الواحدة التي تشمل حركة القصيدة العربية بشكل عام وفي كل الاقطار . ولكن تمتاز القصيدة في الوطن المحتل بعناصر مواجهتها اليومية للاحتلال الصهيوني العنصري وللقمع المستمر الذي يتعرض له كافة الادباء المناضلين في الارض المحتلة . واذا اضفنا الى ذلك الرقابة العسكرية الاحتلالية على

الصحف والكتب وكافة المنشورات في الارض المحتلة تأكد لدينا اهمية استخدام الكاتب او الشاعر للرمز المكثف لاختراق حاجز الرقابة ومن هنا نشأت عملية الترميز النضالي في ادب الارض المحتلة وهو ابرز مايكون في القصيدة .

*** عملية الترميز النضالي في جوانب الحركة الادبية في الارض المحتلة قد تنوعت و تجددت . هل من الممكن ان نتوقف قليلا عندها لتعطينا بعض التفاصيل !**

– هذا صحيح ومن الممكن أن نعطي تفاصيل أكثر لاستخدام الرمز النضالي في القصيدة على سبيل المثال فقد كانت الحبيبة في كل قصائد محمود درويش تعني مباشرة الوطن ، الارض ، الثورة . وقد انتبه الرقيب الصهيوني لهذا الرمز فصار يشطب كل قصائد الحب بلا استثناء . ولذلك حاول الشعراء الشباب ان يكتشفوا رمزا جديدا للتغني به ولبث التفاؤل الواعي بين الجماهير فاستخدموا رموز البحر والشمس والعصفور والزيتون في الشعر والقصة واللوحة التشكيلية كدلالات مضيئة مستمدة من الواقع الشعبي . اضافة الى الاستخدام المنهجي لبعض تفاصيل التراث في القصة القصيرة كالشاطر حسن والغولة التي انتصر عليها الاولاد الصغار .. الخ .

*** شعراء المقاومة الفلسطينية أمثال درويش والقاسم قد تركوا بصماتهم الواضحة على البقية وخاصة الجيل الجديد من الشعراء . ماهو رايك في ذلك ! وهل استفدت انت من تجربتهم ؟**

– لقد كنا نعاني من فراغ شعري ملموس لولا وجود الشاعرة مجموعات محمود درويش وسميح القاسم وسالم جبران وقد احدثت هذه المجموعات في اصواتها المتميزة ورؤيتها التقدمية تغيرا نوعيا واضحا في خلق القصيدة الجديدة في الضفة و القطاع فاخذ الشعراء الشباب يقلدون وينسجون على منوال ذلك الشعر المقاوم . وهو تقليد شرعي ونسيج نضالي كنا بحاجة اليه . الا انني أرى ان هؤلاء الشباب الجدد في الارض المحتلة أمثال عبداللطيف عقل وأسعد وخليل توما وليلى علوش وغيرهم قد أخذوا يتميزون بأصواتهم ويؤسسون لقصيدة المواجهة الناضجة ضد الاحتلال .

أما بالنسبة لتجربتي الخاصة فقد كان هناك تأثيرا لاكثر من شاعر في شعري فبالاضافة الى محمود درويش اثر في الشعراء المحدثون أمثال عبدالوهاب البياتي وأدونيس بالاضافة الى شعراء عالميين تقدميين امثال بول ايلورا و بابلونيرودا وناظم حكمت .

*** من المعروف عنك اهتمامك بالتراث والفولكلور الشعبي الفلسيطني بالاضافة الى الشعر وقد أصدرت العديد من الكتب في هذا الميدان . ماهي دوافع هذا الاهتمام وماذا حققت مما تصبو اليه ؟**

– لقد بدأت تجربتي مع التراث أيضا بعد هزيمة حزيران وولادة الانسان العربي الفلسطيني الجديد في مواجهة هذه الهزيمة . ولم يكن تخطيطي في البداية لكيفية التعامل مع هذا التراث العظيم . كنت أحس بأنني محاصر بطوفان من الحكايات والاساطير و الامثال والاغاني والالغاز . واخذت بجمع كل ما اسمعه من هذه الاشكال والانماط التراثية الشفاهية حتى تجمع لدي خلال ثلاث سنوات مئات النصوص وكنت خلال هذه الفترة ادرس بعض الكتب حول اهمية التراث الفولكلوري . وفي بداية عام ١٩٧٢ بدأت بتصنيف هذا الركام مما جمعته من تراثنا الفلسطيني الشفاهي . كان الوعي الطبقي هو بالتحديد ما يشغل بالي في بحث هـذا التراث لانني لاحظت ان غالبية الكتب العربية والاوربية الغربية التي بحثت الفلكلور كانت تتناوله من جانب مسطح جامد ومحايد وبخلط عشوائي للعمال والفلاحين ودون اهتمام للمفهوم الطبقي بكل تلك البحوث . ضمن هذا الوعي بدأت بتأليف كتاب (التراث الفلسطيني والطبقات) . وقد اسسته على الصراع الحاصل من خلال المثل الشعبي تحديدا . ثم تتالت بعد ذلك دراساتي في الحكاية الشعبية واغاني الاطفال واغاني العمل والعمال .

اما الدافع المباشر لكل ابحاثي الفولكلورية فهو مواجهة العدو الصهيوني الذي يعمل على تدمير وابادة الشخصية الوطنية الفلسطينية من خلال نفي او ابادة الانسان العربي الفلسطيني من جهة واغتصاب الاراضي من جهة خرى . بالاضافة الى ادعائه هذا التراث نفسه ، فالصهيونية تدعي وتزعم ان التراث الفلسطيني هو ملك لها . وقد نفذت هذا الزعم والادعاء فعليا فالبست مثلا مضيفات شركة العال الصهيونية للطيران الثوب الشعبي الفلسطيني وسرقت الصهيونية الالحان الفولكلورية لاغانينا (دلعونة وياظريفة الطول) بعد ان اطرت هذه الالحان بكلمات ومفردات عبرية .

وتقوم الان في الارض المحتلة حركة احياء فعلي للتراث الشعبي الفلسطيني لنلمسها عبر مجلة (التراث والمجتمع) الفصلية والتي تصدر في البيرة وعبر المهرجانات الشعبية التي تتزين بالازياء الفلكلورية والاغاني والاعراس وعبر المتاحف الوطنية المحتلة التي تجمع وتحرس تراثنا الشعبي المادي . ونرى ايضا كثيرا من الكتاب يساهمون فعليا في جمع وحماية هذا التراث كما يفعل الباحث نمر سرحان في موسوعته المعروفة . ويمكن ايضا ان اذكر هنا ما يقوم به الشاعر التقدمي سالم جبران من جمع ونشر اسماء القرى الفلسطينية التي ابادتها الصهيونية وغيرت اسماءها العربية الى اسماء عبرية توراتية وهو جهد واع يحتاج الى جهود اخرى تنتبه الى هذا الجانب المادي من تاريخنا وجغرافيتنا التراثية .

*** اخ علي ، الوضع الثقافي في الارض المحتلة ، هل من الممكن ان تعطينا لمحة سريعة عنه الان ؟**

– الوضع الثقافي في الارض المحتلة جزء من الوضع الثقافي من الوطن العربي وهو ينمو باطراد فقد صدرت عشرات المجموعات الشعرية وبعض المجموعات القصصية والروائية الا ان الرواية متخلفة نسبيا في الوطن المحتل وتحتاج الى جهود اخرى كي تتطور . اما دور النشر فهي ذات طابع فردي خاص تقريبا وحتى الان لم تنشأ دار وطنية تنشط حركة النشر المحلية رغم اهمية جهود تلك الدور الوطنية الصغيرة والتقدمية في نفس الوقت مثل دار صلاح الدين والاسوار .

أما عن المجلات والجرائد الوطنية فقد قامت بدور كبير وابرز المجلات الشهرية هي : البيادر ، الكاتب ، الشراع ، الجديد ،

الغد ، الصمت ، العجز ، الشعب ،الطليعة ، الاتحاد .

* **الفن التشكيلي في الارض المحتلة يشكل ظاهرة متقدمة . مدى صحة هذه المقولةعلى ارض الواقع ؟**

ـيعتبر الفن التشكيلي في الارض المحتلة متقدما بشكل ملموس فلدينا الآن اسماء من الفنانين الكبار منهم سليمان منصور ، نبيل عناني ، عصام بدر ، عبدالكريم وباح ، كامل المغني . وقد قام الفنانون التشكيليون باربعة معارض تنقلت في كافة مدن وقرى فلسطين . وتعتبر لوحاتهم الفنية ادوات كفاح بل وتشارك في النضال اليومي في الارض المحتلة حيث نرى العدو يقوم احيانا بمنع طبع ونشر هذه اللوحات ويضطهد هؤلاء الفنانين .

* **سؤال اخير اخ علي : ماذا عن مشاريعك الادبية الفنية الجديدة !**

ـ عندي رواية بعنوان (المفاتيح تدور في الاقفال) ستصدر عن منشورات دار صلاح الدين في القدس . وبحث عن الخرافة العربية وصدامها مع الواقع السياسي والاجتماعي العربي المعاش .

منذر رشراش

رسالة المانيا الديمقراطية

هل للادب وعلم الآداب اهمية في عصر التكنيك



ان عصر التكنيك الصناعي والادارة البروقراطية يكاد يحول الانسان في اوربا و في جميع البلدان المتطورة صناعيا الى الة جاعلا منه جزءا من التكنيك الحديث قاتلا مشاعره واحساسه وعواطفه وسلوكه الانساني والروحي وحركاته اليومية في تعامله مع ابناء جنسه . فالصناعة القائمة على السرعة الهائلة اخذت تصب الانسان في قالبها واطارها الجامد وفرضت عليه ان يسير بدقة حركتها ونظامها في المصانع الضخمةحيث يجلس العامل ثماني ساعاتاو اكثر كل يوم امام الة او شريط متحرك او سكة مستمرة السرعة وليس له مهمة سوى ان يحرك يده اوتوماتيكيا صعودا وهبوطا دون انقطاع ليثقب قطعة حديدية او يضغط على سلعة معدنية متحركة بتدفق متواصل على الشريط او السكة . فان فلتت من بصره قطعة حديد او اخفقت يده في ثقب السلعة او الضغط عليها اختل نظام الانتاج واضطرب سير العمل . فعلى مئات العمال الجالسين جنبا الى جنب امام الشريط المتحرك ان يكونوا في حذر ويقظة متناهية وباعصاب مرهقة متوترة مشدودة بالالة وبالشريط الدووب الحركة وبالسلع المعدنية المتدفقة في تيارها شاخصة ابصارهم دون ان تتحرك اهداب عيونهم يراقبون حركة ملايين القطع الحديدية والسلع الصناعية التي تمر امامهم طيلة فترة العمل دون ان تفلت من ايديهم قطعة . فاذا ما انتهت فترة العمل المرهق الممل خرج العامل وتفكيره محصور في الالة والانتاج بحكم قوانين الاستمرارية الطبيعية كما ان احلامه في ساعات النوم تصبح مشوبة بدوي المصنع وصخب الحديد وجمود الالات الميكانيكية . وعلى مدى سنوات يصبح هذا الانسان الذي خلق من دم واعصاب اشبه بقطعة حديد صلبة خالية من الروح والاحساس يتعامل في بيئة بحركة ميكانيكيةاو اوتوماتيكية سواء في سلوكه وافعاله او اسلوب تفكيره او حركته او طريقة تحدثه مع الناس . وارباب العمل لايختلفون في هذا التفكير او السلوك او اسلوب التحدث عن عمال الانتاج اذ ان اعصابهم تصبح بمرور الزمن محصورة في نطاق الانتاج والتفكير الدائم بالربح وتكديس المال واقامة العلاقات اليومية في قالب ونطاق التكنيك الصناعي وعوائده المالية والنزاع مع المنافسين لهم وتحطيم قيم الصداقة التي لا تعود بالربح المادي مع سائر الناس وهكذا تصبح الحياة في نظرهم خالية من كل جمال لا يولد ربحا او ثروة مالية .

ان الانسان بصورة عامة يشاهد في هذه المجتمعات الصناعية يتحرك حتى خارج نطاق المصنع او المكتب التجاري بدقة الالة ونظام التكنيك المحكم المتوتر . وتكاد الكلمات التي يلوكها لسانه وتنطلق من بين شفتيه قطعا من الرصاص او الحديد اذ ان حروفها مصبوبة من معدن صلب وجوهرها القيمة المالية ورنينها القطع النقدية المعدنية او وشوشة السندات المصرفية والدولارات الورقية .

ان الحديث يجري منذ سنوات حول اختيار الزوج او الزوجة بالحسابات الالكترونية وبجهاز الكمبيوتر اذ أصبح هذا الجهاز يتولى النيابة عن عواطف الانسان ونظراته ومشاعره وخبراته في الحب واختيار شريك الحياة فلا حاجة للانسان بموجب ذلك ان يستخدم احساسه وعواطفه في تحقيق اهم علاقاته الانسانية وهي علاقة الحب التي هي اقدس ثمرات العواطف ولا ان يقيس بمقياس نظراته ومداركه وحسابات تفكيره الروحي والعاطفي بعد ان جمدت الآلة احساسه ومشاعره . ورغم ان الزواج بطريقة « فتح الفال » التي يتولاها جهاز الكومبيوتر ما يزال على نطاق ضيق فانه ظاهرة تنذر بالخطر وربما تتسع على كلما اتسعت حركة الصناعة وتضخمت وهي ولا شك اخذة بالاتساع والتضخم دون ان تترك للانسان المرهق مجالا للتفكير وفسحة من الوقت للبحث عن سعادته الزوجية والحسية فربما سيضطر اخيرا الى الرضوخ اكثر فاكثر الى الآلة واللجوء الى الكومبيوتر ليختار بواسطته شكل حياته الزوجية .

ان الحديث عن اغتراب الانسان ازاء الآلة ضمن اطار الصناعة الحديثة اليومية في عصرنا هذا وفي العصور القريبة القادمة طويل يستوجب دراسة شاملة . وهذا التحول المستمر في سرعته وتفاقمه ذو

عواقب سلبية على علم الادب وعلى الفن وعلم الجمال بصورة عامة اي على الحس بالجمال والتفكير به والعمل بموجبه اذ ان الاحساس والتفكير بالجمال يشكلان اهم اسس ودعائم الفن والادب . فقد اصبح كثير من الناس في الدول الصناعية الكبرى يفكرون فيما اذا كان لعالم الادب فائدة او للشعر والفن اهمية في عصرنا التكنيكي هذا فكان الحياة مجرد انتاج سلع مادية . ممالا ريب فيه ان للصناعة والتكنيك اهميتهما في خدمة الانسان وتحقيق سعادته وحريته ولكن اية قيمة لحياة تطغى فيها الالة على الانسان او تحول مشاعره وتفكيره الى جفاف وجود وصلابة صخرية او حديدية فتحرمه من متعة ادراك ما في الحياة والطبيعة من جمال بالغ الوفرة والثراء ومن التحسس والانتاج في جمال الفن والشعر والادب والموسيقى والعلاقات الانسانية الطبيعية الاصلية. ان نوابغ الادباء والشعراء في عصرنا هذا قليلون بالقياس الى عددهم في العصور السابقة وبالنسبة لعدد علماء التكنيك والمهندسين الصناعيين حاليا . وما اقل عدد محبي الادب والفن والشعر والمحتفين به حاليا بالنسبة للماضي . فهل سيقضي التكنيك الصناعي على الادب وعلم الجمال ازاء هذا التطور الجارف السريع ؟ ان علماء الادب والفن في صراع لمجابهة هذا التحول الجارف والذي يكاد يغرق الانسانية ويخنقها ويعذبها في المجتمعات الصناعية الكبرى دون ان توضع له ضوابط تحد من عواقبه الوخيمة او تفرض عليه مقاييس توازن وتنسيق للتخفيف من وطاته وتاثيراته السلبية . ولكن مما يؤسف ان ليس لعلماء الادب والفن ولا للادباء والفنانين حول وقوة للمجابهة والتحدي فكثير من الادباء اصبحوا مضطرين لاحناء ظهورهم امام العاصفة . اما اصوات من استطاع ان يصمد في وجه التيار او يقاومه فماتزال خافتة ضئيلة ضائعة وسط دوي هذا التطور السريع الصاخب . فهل حقا ازاء هذه الظاهرة اصبح الادب والفن دونما فائدة او اهمية في عصرنا هذا وفي عصورنا القادمة كما تردد السنة واقلام كثيرة من الناس الان ؟

هذا ما تجيب عليه عالمة ادبية في المانيا الديمقراطية اسمها ريتا شوبر في مقالة نشرتها احدى الصحف وفيما يلي ايجاز لها .

تقول هذه العالمة ان ادب العصور الوسطى وكذلك ادب عصر النهضة اتخذ صفة محلية موضعية محببة متباينه حسب خصائص وصفات المحافظة على التقاليد ولكنها بصورة عامة تجسد مناخا طبيعيا محبوبا يصور لعين المشاهد نظرة مفرحة في الربيع بعد قسوة الشتاء الطويل القارص او تصنع اطارا للمشاق او محادثات فكرية ثرية لمجتمع متفتح يتكون غالبا من سيدات فتيات وفتيان .

ان قصائد ومقالات واعمال بعض كتابنا وشعرائنا اصبحت تتضمن منذ زمن بعيد مثل هذه الخصائص ولكن ليست ذات صبغة محلية تعتبر مخالفة للذوق العام الذي كان يسود تقاليد قصور الملوك ابان الظروف الاقطاعية التي فرضت قيودا اجتماعية على التعبير والافصاح عن الرأي الناقد للعادات والسجايا السائدة وحرمت امكانات كسر القيود والنطق بالحقيقة الخطرة . كما كان لها طابع كلاسيكي في عصرنا عثرت عليه في تفريع السورياليين والدادائيين للجماهير ، ولكن ما قدم لاستفزاز الجمهور كان يهدف صنع مجتمع يجعل في التطبيق التجاري شعراءه ومفكريه سلعا ذهبية مغلفة بالجلد مرصوفة في رفوف الكتب مفهما اياهم بالانهماك في واقعية وصفية طالبا منهم ان يكونوا « عمليين نشيطين في الحياة » حسب تعبير ذلك الجمهور . غير ان الحرب العالمية الاولى علمت الشعراء ان « النشاط في الحياة العملية » لا يصدهم عن مواقفهم الجدية فكان نخبة منهم يخضون ميادين القتال في اوربا وقد تحطم خصومهم وهكذا دافعوا عن انفسهم ضد نفيهم الى ملكوت العبث وفقدان الجدوى بالكيفية التي ارتاوها ، وقد انجروا يشتمون باصوات مدوية وكسروا قيود عالم حلقة الشيطان المتكونة من الربح والازمة والحرب مستجيبين لرغبة الجمهور ذات المحتوى الاجتماعي العميق .

وفي المانيا الديمقراطية اصبحنا بعيدين عن موضة التقليد والاستنساخ اذ اصبح جمهورنا يتفهم قضاياه ويقدر علماء ومؤرخي الادب والنظريين والنقاد الادبيين الذين ياكلون خبزهم اليومي من ثمرة انتاجهم لا اولئك « العلماء » الذين تغلغل في نفوسهم الشيطان اذ ان مثل هؤلاء « العلماء » الشياطين طاعون للوطن ولا نشاط لهم سوى تكفينهم الادب بعلب وصناديق يضعونها حسب ميولهم ومدارسهم واتجاهاتهم بسرعة هائلة ، وما يكتبونه قصص جافة فارغة المحتوى فهم في الواقع فئة لا جدوى منها فمن ذا الذي تعلم منهم شيئا ؟ انهم يثيرون قرف تلاميذ المدارس منذ امد بعيد من شيلر وغوته موحين اليهم بان لا فائدة مما كتباه من روايات تراجيدية وملاحم كما انهم يعيقون العمال القارئين في مؤلفاتهم المكتوبة ببالغ العجلة والسرعة عن امكانات تكوين آرائهم واحكامهم . اجل فهل تعلم من علماء الادب هؤلاء شاعر او كاتب ؟ كلا فعلم الادب لا يعلم كيفية الكتابة لذلك ترتفع الاصوات بانه علم لا جدوى منه .

ولكن في الواقع انه ليس عديم الجدوى . وفي مجالاتنا كل يستطيع القراءة غير ان قراءة الفن نفسها فن . ان ما يصنعه المخرج على خشبة المسرح مهيئا قطعته المسرحية للمتفرجين ليشاهدوا ويصغوا علنا يقوم به القارىء وحده في غرفته الهادئة امام كتابه فهو يصنع كذلك صورة مما يقرؤه كما يستطيع ان ينجح الى حد كثير او قليل في تجسيد ما يقرؤه اسوة بالعرض المسرحي . ان قراءة الادب تعني اكثر من تهجي الكلمات وجمعها في عبارات لغة طبيعية . وكما يتمتع المرء بسمفونية من بيتهوفن بعمق عندما يدرك ويستوعب تركيبها الفني ـ وبالطبع كل بمقدوره ان يسمع ولكن لا يسمع كل بنفس النمط او يتمتع بنفس الشاكلة ـ فكذلك الامر فيما يخص الادب ، ولكن ما هو تاثير القصيدة او البيت او العبارة او الصورة وما هي قدرة الادب ومن اين تاتي له هذه القدرة ولماذا ؟ ان مثل هذا السؤال يطرحه القارىء بحق . وعلى علم الادب ان يجيب عليه . انه اليوم علم معقد ليس من السهل الاحاطة به . انه عمل شاق ولكن ذلك لا يدعو الى الشكوى فالشعر نفسه عمل شاق . ان علماء الادب يتولون مهمة التعمق في دراسة المؤلفات والاحاطة بمعرفة واسعة تمتد احيانا الى ما وراء عدة قرون ماضية لاستخراج جذور المؤلفات وابرازها الى النور فعملهم ذو مسؤولية تستحق الاحترام .

اما الكاتب فعليه ان يكون واسع المعرفة ، ان يعرف الناس وقلوبهم وارواحهم وعقولهم والوقت الذي يعيشون فيه وامكاناتهم وواقعهم واحلامهم واهدافهم ومخاوفهم واحتياجاتهم وآلامهم وهمومهم ومسراتهم واشواقهم وخيبة آمالهم ويأسهم . اما لغتهم فالبلاغة والتلوين المتدرج والنبرات الواطئة والعالية والتنغم الطبيعي وابعاد

الربط في الاستعمال والصور المناسبة ومجالات الوصف وامكانات الابداع وتاثيرات كلماتهم وباختصار كل ما يقتضيه الفن . اذ ان الادب فن ويحتاج الى صفاء في الدماغ ليحيط بابعاد عصره التاريخية ويعرف موقعه الصحيح فيصنع كلمته الشعرية التي يحتاجها زمنه . عليه ان يسائل نفسه عما يحركه هذا فهو لا يقف وسط جبهتين . انه لا يستطيع ذلك ابدا فهو داخل الجبهة دائما سواء اعجبه ذلك ام لم يعجبه . وسواء اعجبه ذلك ام لم يعجبه . وسواء رضى ام ابي . ان ذلك هو مصيره لذلك فان عظماء الشعراء والكتاب يحاسبون انفسهم عما يعملونه وانعكاسا لذلك كانوا انفسهم شعراء وناقدي ادب ومنظرين في آن واحد كهوراس ودانتي وغوته وشيلر حتى بريشت وغيره .

لقد طورت الصحافة البرجوازية في عصر الراسمالية الصناعية النقد الادبي المهني الراسخ الجذور عند التقيم في قواعد علم الجمال المتعارف عليها او المترابط باحكام الذوق التي يفرضها الراي العام المسيطر اجتماعيا موجها الادب حسب انطباعات ذاتية كثيرة ما تتجاوب ومصالح دور النشر المعتمدة على الربح وانظمة الحكم الرجعية او الاصلاحية فهو ببساطة من اجل الدفاع عن المصالح والتقاليد البرجوازية السائدة . ان الكتاب يقاومون بحق مثل هذه التقييمات الموجهة من قبل هذا النمط من النقد الادبي ضد اعمالهم . ان علم الادب من جانبه ظن لمدة طويلة انه قادر على التخلص من حرب العصابات هذه القائمة بين التقييم الصائب والتقييم الزائف . غير ان ازمنة الحرب غير المقدسة هذه في هذا الميدان اقتضى لها ان تنتهي في النظام الاشتراكي . ان علم الادب لا يستطيع ان يعوض عن الادب كما انه ليس معلما للشعراء والكتاب ولكنه يستطيع ان يساهم بالتاثير في تكوين ذوق الجمهور وان يجعل تقييم الادب والاطلاع عليه مناسبا .

ان الادب وحده لا يستطيع ان يحرك العالم ولا ان يغيره ولكنه يستطيع ان يساهم في تحويله وتبديله وان علم الادب يستطيع ان يرسم كيفية ذلك ولكن ليس وحده ايضا . فوظيفته ان يخدم ويكون وسيطا ولكنه غير قادر في الواقع على القول عما سيكون عليه الادب في المستقبل او التنبوء بزواله اذ انه لا يستطيع انتقاص ضرورته الاجتماعية حتى في عصر قد يصبح الناس فيه عاملين في جميع الجوانب وقادرين على الاستغناء عن مثل هذه الوساطة . ولكن حتى حلول ذلك العصر فان عالم الادب ليس مصحح فوارز خامل العقل وانما هو عالم ادب يجب ان يكون قد درس شتى الانظمة العلمية والاجتماعية او تعرف على الاقل على نتائجها الجوهرية ولا سيما منها العلاقات الجدلية والتاريخية وتاريخ الفلسفة والثقافة والفن وعلم الجمال الخ . ومن خلال ذلك بطبيعة الحال تاريخ موضوع البحث والادب . وعليه ان يعنى ايضا بالعلم الحديث المتعلق بالانسان والنفس‌الانسانية اي بعلم النفس ونظرية تكوين الشخصية وبكل ما يمت الى الادب بصلة طبيعية وفن كتابة القصة ونظم الشعر ومادتهما ولغتهما وتركيبهما واسلوب نصوصهما وتاثيرهما الاعلامي . وبطبيعة الحال لن تكون الاتجاهات المفضلة في عمل علم الادب متساوية في كل هذه الانظمة والقواعد غير انه من الضروري تعلم حقل علمي بكامله في هذا المضمار .

وتنهي الباحثة العالمة ريتا شوبر مقالها بالرد على من يدعي بفقدان اهمية علم الادب والادب بالعبارة التالية : ان هدف الادب وعلم الآداب ان يساهما في تطوير الشخصية وتكوين قابليتها الاستمتاعية لعلم الجمال وتوطيد افكارها الانسانية ووعيها التاريخي وتشجيع شعورها وتفكيرها الاشتراكي .

وفي معرض التاثير التكنيكي الصناعي على الانسان المعاصر كتبت جريدة ليموند الفرنسية ما يلي :

« لقد لجأ الجميع الى التكنولوجيا لتفسير واستيعاب وتوضيح ما هو معقد اساسا وغامضا ويصعب النفاد اليه .. ان الحياة برمتها تجري برمجتها وقد تصل ذات يوم الى برمجة الوجوه والملامح والضحكات . لكن الوجه معجزة بحد ذاته . وابتسامة ترتسم على الوجه هي لغز غامض . والنظرة هي تحد لمحاولة الهيمنة التكنولوجية وحتى اللاشعور ، ذلك الحقل الغامض من ضمير الانسان يتسم اخضاعه اليوم لدكتاتورية الوضوح ... ولكن الشرق وحده يقاوم العقول الالكترونية التحليلية لا لكونه اكثر ذكاء وانما لتمسكه بالحياة ومفاجآتها واساطيرها واوهامها فالغرب قد اضاع روحه تحت وطاة الذكاء التكنولوجي الذي ترك وراءه تجاعيد وثغرات ولحسن الحظ ففي ذلك برهان على ان الغموض يتفوق على الوضوح واللغز على التبسيط والذكاء على الفهم او على وهم الفهم » . (انتهى الاقتباس).

ان الانسان عاش مع الشعر والادب طيلة حياته منذ بدء الخليقة ولكل مراحل حياته سواء كانت بدائية ام متطورة تنعكس بتطور فنونه وشعره وغنائه من عصوره الاولى حتى الان . غير ان السيطرة التكنيكية المعاصرة تريد ان تقضي على تلك النواحي الجمالية والمشاعر فيه لتجعله جزءا جامدا منها . وهذا ما يقلق علماء الادب والفنانين والشعراء وحسبنا هنا ان نستشهد بما كتبه العلامة الكبير فيلهيلم غيرنوس في المانيا الديمقراطية بكتابه القيم « لماذا الادب » . ومن هذا الكتاب نقتبس بعض شذرات متفرقة فهو يقول :

« ان ازمة عصرنا الكبرى والنضال الحاد على الصعيد العالمي هو محتوى الشعر الجوهري . فما هو جوهر الاضطرابات والمتاهات في شعر ايامنا هذه اليس هو البحث عما هو شعري ... ان ما هو شعري في قرننا قد دفن تحت ابراج الدولة الذهبية البابلية التي سقطت ، وتحت كارثة البربرية الفاشية والحروب المسعورة الفتاكة بصورة كاملة ... فاين يقف الشعر اليوم واين يقف الانسان الجديد؟ وهل من الممكن فنيا ادراك الانسانية الجديدة التي تنهض من اوحال العالم الذي قرعه بريشت بكامل الحق بانه عالم القتلة واللصوص والمحرقين السفاكين والمرابين وقاطعي الرقاب . لقد اجاب بريشت بنفسه على هذا السؤال فهو احد مكتشفي المحتوى الشعري لمرحلتنا وبغية اكتشاف شعر مرحلتنا لابد من وعي طبقي اشتراكي ...

« ان الانسان والانسانية موضوع الفن في الدرجة الاولى وهذا ما يتفق عليه وعي الفنان المبدع الانعكاسي جدا وليس سوى ذلك كان مثلا في تفكير العصور الغابرة فحيثما كان حديث المفكرين والشعراء عن الشعر كان هذا الحديث يدق حول الانسان وما هو انساني غير ان العصر الحديث اخذ يتحفظ في هذه المسالة » . « ان التاريخ خزانة الحكمة الانسانية . ان شكسبير هو الاستاذ الذي دفع بقوة الشعر سلطة الميتافيزيك التاريخية الى الهاوية . التاريخ صنيع الانسان انه عمل

حزم ولا حزم ، عمل من طبيعة ريشارد وهامليت ، من اقوياء وضعفاء، من عظماء وصغار ، من مهرجين وحاذقين ، من غيرة وطموح ، من حب وحقد ، من صفة وشموخ ، من جشع في حب السلطة ومن خنوع . وبايجاز انه عمل تفكير انساني وشعور انساني وصنيع انساني ... انه تاريخ قاس دموي قاتل للناس ومع ذلك فهو تاريخ الناس لذلك فانه ليس تاريخ اشباح مجردة وانما تاريخ لحم ودم . ولذلك فهو بحاجة الى الشعر لا كحلية وزينة وانما هو نفسه شعري . وهذا هو اعظم اكتشافات عملاقنا البريطاني (شكسبير) ان الشعر ليس الا البحث عن الانسان وامكانات تحقيق ذاته بصفتها جوهرا انسانيا وهو في الوقت نفسه محتوى تاريخي ... ان كل هذا الخنوع واليأس والانهيارات ليس الا انطلاقات نحو شواطيء جديدة لتحقيق الذات الانسانية ومحطات لكسب آخر رؤى الانسان الكبرى ، رؤاه الانسانية الحقيقية » .

وحول جوهر الادب الانساني يقول غيرنوس :

« ان الفنان يؤثر بصفته انسانا من اجل الانسان . ان الانسان وماهو انساني هو الموضوع المميز للفن . ولكن هنا يلوح شك بان الانسان وما هو انساني ليسا مجرد موضوع الفن . فهناك البايولوجي والانثروبولوجيا وعلم الاجتماع والتاريخ . وكلها يتضمن الانسان بهذه الكيفية او تلك او بصورة مطلقة فاين الفرق هنا واين الحدود ؟ لقد بذل ارسطو جهده في الشعر للعثور على هذه الحدود فبين ان العلم يصف ما هو واقع فعلا اما الشعر فيصف ما قد يقع . ان موضوع الشعر هو عموم الناس اما كتابة التاريخ فتتحدث عن الفرد . لقد ادرك ارسطو ان بين الشعر وعلم التاريخ فرقا نوعيا في الرأي عن الانسان حتى انه اعتبر الرأي الشعري اسمى من الرأي العلمي. غير ان ارسطو – كما لاحظ تشيرنيشيفسكي – وضع نصب عينيه تحت لفظة تاريخ التسجيل التاريخي لاما اعتدنا على فهمه منذ مونتسكيو من ادراك للتاريخ بوضوح ودليل علمي . فعلم التاريخ الحديث يتناول ما هو عام ليس باقل من الشعر وهنا اذن لا تكون حدود بين الشعر والعلم . .. وقد بين غوته ان الفلسفة تشير الى اسرار العقل وتحاول كشفها بواسطة الكلمة ، اما الشعر فيشير الى اسرار الطبيعة ويحاول كشفها بالصور ..

« ان الناس يقرأون الشعر او الرواية ليتعلموا كما يتعلمون من كتاب تاريخي علمي ... ان الشوق الى شعر الحياة يدفع الناس نحو الرواية والفلم فهم هنا يأملون ان يمسكوا بقمة ما هو انساني ، بامل انساني لانفسهم ان يبحثوا عن تلك الحقيقة التي يؤكدون فيها انسانيتهم وتسير بهم في الطريق الى انسانية اسمى » .

وفي فصل آخر من كتابه يقول العلامة غيرنوس :

« حيث لا يرتجف الانسان لشيء آخر سوى الحفاظ على مجرد حياته فانه لا يقضي على الماضي الحيواني . ان ملايين الناس على الكرة الارضية محكوم عليهم رغم تقدم سلطة التكنيك بشكل واسع ان يناضلوا للاشيء سوى المحافظة على مجرد البقاء على قيد الحياة وهذا اكثر حيوانية من الحيوانية لانه حيوانية بشكل واع ومقصودة ومرغم عليها . فعلى المرء ان لا يقول ان المهيمنين على الطاقات الاقتصادية في العالم البرجوزي اليوم لم يريدوا ذلك ... ولكن من اجل ان يكون الانسان انسانا حقا فعليه دائما ان يحطم القيود التاريخية . وهذا لا يسرى على التكنيك والاقتصاد والعلم والرياضة وانما قبل كل شيء على السياسة والفن . فالفن الذي لا يقدم الشجاعة لتحطيم الحدود التاريخية يتحول الى مستنقع لذلك فان الثوريين في الفن على حق دائما ..

« ان الانسان اصبح فكرة في كتلة شموليته الاجتماعية . ان تطور الفردية في العالم الراسمالي وانطواءها بشكل متزايد وتجريدها من شخصيتها يبدو متناقضا . ان ذوبان الفرد في المجتمع في العالم الراسمالي بلغ بالشكل والبعد مرتفعات هائلة وكلما اتسع البعد وارتفع الشكل اصبح الانسان هدف انانية منظمة واصبح وسيلة لا غاية ومخلوقا مصطنعا واداة استهلاك ومادة مستهلكة ورقما مجهولا في الكومبيوتر للسلعة والسعر والفائض والربح والمضاربة فيتحول ماهو انساني الى ما هو حيواني وما هو حيواني الى ما هو انساني . ان الشمولية الاجتماعيةلم تتغلغل فيالجوهر. فدوافع التجارة تبقىعميقة الجذور في الانانية الفردية . والمجتمع لم يصبح بعد متكاملا غير قابل للتجزئة تاريخيا فهو مايزال مقسما مشلولا جراء التناقض بين الشكل والمحتوى ، بين الخوف والامل ، بين الرجعية والتقدم ، وبايجاز بين المستغل والمستغل . ان ذاتية الجنس الانساني ما تزال جنينا منهمكا بازمات نضوجه الداخلي ، بالنضال الطبقي . ولكن اندفاعها نحو الولادة تبشر مرحلة بعد مرحلة بانبثاقها في الصدمات الثورية المتنامية في حضن المجتمع . ان الرؤى الشعرية حول التكون الانساني حتى آنذاك يمكن ان تبدو صورة طوبائية ولكن ذلك بالذات يوضح الطبيعة الجنينية لمرحلة الصيرورة الذاتية للانسان .

مرتضى الشيخ حسين

رسالة الهند :

تجربة ر . ك . ناريان في اميركا

حينما غادر الروائي الهندي نراين لاول مرة الى امريكا ، كان كاتبا متمرسا في الخمسينات من عمره . ومن بين الكتاب الهنود فان موهبة نراين هي موهبة فطرية لا تحتاج الا لتجربة الكتابة كي تصل الى النضوج . وهي موهبة مبنية على حساسية مكتنزة وتمتلك قدرة كلامية بالغة . انها تلك الحساسية التي بغير حاجة ملزمة ان تزن قيمها الخاصة بقيم الثقافات الاخرى ،فتجعل من تجارب الكاتب صورا انسانية ممتعة .

وحينما تتم الدعوة الى بيئات متباينة ويأخذ التفاعل اليومي دوره المطلوب ، فان عملية اختبار التقابل والاتصال ، تشير الى اي مدى كانت تلك الحساسية مستعدة للدفاع عن نفسها من غير ان تظهر في موقف الدفاع ومن غير ان تتأرجح بردود فعل قوية ودونما اجهاد او توتر . هناك بضع اشارات في كتابات نراين قبل رحيله الى امريكا تظهر ان اتصال الكاتب بذلك البلد كان اتصالا ناجحا ضمن الشروط المذكورة اعلاه . كان اتصالا سليما ، منتهك ، لكلا الجانبين . ان مايشكل مادة كتاب « يومياتي غير المورخة » ، وهو

كتاب يوميات الكاتب في رحلته الامريكية ، هو احساس غير مغلق عن النفس مع ظرف ومزاج فكه اصيل .

مثل هذا التوازن كان امرا متوقعا ، حيث كان نراين ، وهو في طريقه الى ذلك البلد كرجل مشهور ، يحمل اهتماما غير عادي . ان لطفه واهتمامه بروح الدعابة ناشيء من احترامه لواجبه الطبيعي تجاه جمهوره . لكن لايوجد احتفاء يبقى الى الابد . لقد ظل اتصال نراين بقرائه اتفاقا غير مستقر ثم اضحى اتصالات انسانية تجري بلهفة وسخرية عقليتين اثنتين ، فضوليتين اثناء مواجهتهما بعضهما البعض . لاتوجد اية اشارة الى تلهف الذات او الشقاء الهاديء في اي جانب . والسؤال الان هو اين ضرب ذلك الاتصال بجذوره ، واين هي مواضع خصوصيته . ذلك ان الاتصال يبدو بوضوح انه كان اتصالا مثمرا لنراين ، كما يبدو في كتاباته التالية .

من الممكن هنا استخلاص ثلاثة مظاهر واضحة لتطور واستمرارية ذلك الاتصال . وكل مظهر يمكن تتبع خيوطه وردها الى تجارب حياتية معاشة ، خاصة او عامة ، مسجلة في اليوميات ، جرت صياغتها اخيرا بطريقة قصصية . المظهر الاول هو مايمكن دعوته بالشكل التمهيدي في النظر ، ويحدث هذا في قصة « حصان وعنزتان» المنشورة في المجموعة القصصية الصادرة بالعنوان نفسه ، وذلك في طريقة التفاعل بين السائح الامريكي والهندي الفقير « موني » . الحوار بين الاثنين ليس حوارا بالشكل المعروف ، لكنه مجموعة من المتناقضات وملاحظات متبادلة تحلق بين الاثنين وتكمن في طريقة القطع المفاجيء للكلام المباشر . ان هذا الاتصال مبني من خلال العمل التخميني حول مقاصد واغراض الكلام ، وذلك في التأويل المتطرف والشاذ للاصوات .

هذا التقابل وجها لوجه بين الشخصيتين وهذه الانتقالية الذاتية هما امتداد لموقف نراين الخاص في النظر للثقافة الامريكية. انه امتداد لفضول نراين المتحضر والانساني عن قرائه الامريكان ، ثقافتهم وطرائق حياتهم . انه حاضر كامريكي وهندي في الوقت نفسه ، السائل والمجيب . وبهذه الطريقة ، وبقلب التعبير من كلا الشخصيتين ، فان الكاتب يعبر عن نفسيته المركبة بالطريقة التي تعبر هي فيها عن ذاتها في البيئة الامريكية . انها عودة خلاقة الى صفات الجدود الاول والى اسئلة واجوبة تجربة العيش الاولى التي كانت للكاتب مع قرائه ، وبالطريقة التي تم تسجيلها في يومياته .

ومن نظرته التاملية عن الشخص الاخر ، فان حساسية نراين تغير من وجهة النظر المطروحه وتصبح عدوانية في قصة «بائع الحلوى» هنا في شخصية غراس ، الفتاة الامريكية ، يتصارع نراين وجها لوجه مع الحوافز الامريكية ويدوسها تحت اقدامه على انها اقل درجة من حقيقته الهندية . هنا تكمن الاشارة الى حادث يومي حقيقي جرى ذكره في اليوميات كمثال على مخاطر القيم الامريكية المؤثرة في العقول الشابة التي ماتزال رخوة .

على العموم فان تأثير العدوانية وهذا السوتردهار ـ الراوي في القصة ـ كما تخلقه حاسية نراين في « بائع الحلوى » ، يبدوان وكانهما من نتاج نراين الكاتب لا نراين الانسان . هناك سخرية مدروسة في علاقات « جاغان » الاب مع « مالي » ، ابنه المتأمرك . لا يبدو هذا في الحوادث الحقيقية فحسب ، بل في الهمهمة الهادئة وفي تردد صوت الكاتب اثناء عملية السرد الموضوعي . هذا الحضور الحاد يبدو في عملية التذمر والهمهمة المستمرة لمالي : « احمق » ، « مغفل » . حيوية وغنى نشأة الصبي ، غفران الراوي . كل ذلك كادوات درامية يستخدمها الكاتب . ولوضع كل ذلك بصورة مختلفة فان الحافز الامريكي قد تمت ادانته مسبقا وذلك عن طريق نراين الانسان والراوي كليهما ، وفي عملية تحريض واثارة . ان الرواية بمجموعها هي اشبه بمسرحية تجري بين نارايين اثنين ، الرجل والكاتب . وفي النهاية تكون الغلبة للرجل على الرغم من ان الكاتب قد منح خشبة المسرح كلها .

بالطبع فان الكاتب والرجل لا يبقيان دائما منفصلين . ففي التناولات الذروية في « بائع الحلوى » يلتقي الكاتب بالرجل بطريقة اكثر شدة : يفوز الرجل في حين يتكلم الراوي بنيران الحساسية المنزعجة . يتم رفض الفتاة الامريكية بضراوة ، أما « مالي » ، رفيقها الهندي ، فمكتوب عليه انه لا يصلح لشيء . ان الغرابة الكلية لماكنة كتابة الرواية التي يرغب (مالي) في صنعها هي سخرية مقصودة من الحضارة الامريكية . ان العطش الشديد والقوة لاساسيات حساسية نراين تتلاحم وتعلو الى عمل تصاعدي وذلك من خلال تلك الانتقادات للواقعية الامريكية . ان التأثير الدرامي لنقطة التلاقي تراءى في الشعور والانطباع الذي يخلفه جاغان لدى القارىء .

جاغان هو نموذج اولي لشخصية نراين . ان لطافته ، وشخصيته الفردية الشاذة ، والاحساس العميق بالواجب الذي عليه ، وتمسكه اللاواعي بالاساطير هي مقومات شخصية لابطال نراين الآخرين ايضا : سرينفاس في قصة « السيد سامباث » ، نتراج في « آكل لحوم البشر من مالغودي » .

هذا يأخذنا الى الوراء ، الى هدوء نراين في تجربته عن امريكا. مالي في القصة شاب منحرف ، خروف اسود . اما البقعة الحمراء على الخارطة عن الخطأ والصواب فقد جرى تسليمها على مر السنين الى نراين . هذه الشخصية المنحرفة والمرسومة مسبقا لمالي تجعل من آراء الراوي عن الحساسية المنزعجة تحدث في القصة بطريقة محتومة ومسبقة ايضا .

هذا الابعاد الداخلية ، كما يمكن تسميتها ، تعطي القصة قيمة دقيقة وبنائية (ليس في بنائية المسرحية الاخلاقية) حيث عوامل الادهاش والمعمقات الدرامية يمكنها ان تصنع مسرحية متوسطة . وفي النهاية ، وحينما يكون الاعلان عن جانب الحساسية المثارة والمفترضة من قبل الراوي قد انتهى ، يظهر عاليا ويسود نفس نراين الفكهة والمتوازنة ويطرح جانبا ، كواحد من قبائل المايا ، الصوت والهياج الذي خلقه حول نفسه ككاتب وكنصف راوي .

لكن يوجد ايضا وجودا اكثر تحديدا للالتقاء بامريكا ، وذلك اعترافا منها بالشكر لنواياها الخاصة والمغرضة . وهذا يشكل المظهر الثالث الاكثر رقة من مظاهر التقاء نراين بذلك البلد . والدليل على ذلك هو في الفصول الختامية من رواية « الدليل » التي كتبها نراين اثناء اقامته في امريكا .

ان تساوقا اكثر مباشرة للتجربة الامريكية يمكن ادراكه في استجابات نراين العفوية لمناظر الطبيعة وانتشائه بشلالات نياغرا حيث يرى المطلق ويصله بفرح مبهج للغاية . هذا الفرح هو ميزة قوية من ميزات الكاتب . انها تحدد روح وحركة بعض اعماله المهمة الاخرى . على سبيل المثال فان شخصية « ساستري » في « آكل لحوم البشر من مالغودي » تروي الاساطير تماما بمثل هذه النبرات المفرحة وذلك لتوضيح سرعة وعناد العدالة الالهية . ثم هناك « نتراج » ، بطل الرواية وهو شخصية تجمع دفء طبيعة ساستري مع فكرة جمالية اكثر تطورا ، ويملك مسؤولية اجتماعية كبيرة في مجاراته لمنزلة البطل. لكنه اثناء مرور عربة احتفال المعبد يصبح نصيرا متحمسا كساستري وملايين المحتشدين حول العربة . وفي قصة « مدرس الانكليزية » فان الملاحظة نفسها عن العبادة والتقديس الكلي تلفت النظر حينما يصنع البطل علاقة مع زوجته المتوفاة ويصبح مدركا للقوة الكونية والتبعية البشرية لها .

حسين عبدالزهرة مجيد

رسالة باريس :

الكوميدي فرانسيز تحتفل بالذكرى

المئوية الثالثة لتاسيسها (١٦٨٠ – ١٩٨٠)

تحتفل الكوميدي فرانسيز بالذكرى المئوية الثالثة لتاسيسها ، حيث يقام هذا الحفل التقليدي الزاخر سنويا في ذكرى مؤسس هذه الفرقة الممثل والكاتب المسرحي الكبير موليير . وبهذه المناسبة يقام حاليا معرض عن الفرقة الشهيرة وتاريخها في قاعة المكتبة الوطنية وبهذه المناسبة اصدرت المكتبة الوطنية كتابا مصورا ضخما يتضمن مراحل نشوء وتطور الفرقة وعروضها المسرحية عبر ثلاثة قرون .

الكوميدي فرانسيز معروفة بعراقتها سواء بتاريخها الطويل او العروض المسرحية التي تقدمها ، فهي عاصرت ستة ملوك وامبراطورين وخمس جمهوريات الا انها سارت منذ البداية على نفس التقاليد التي ارسالها لويس الرابع عشر وهي تقديم المسرح الكلاسيكي الفرنسي واحياءه . وقد تأسست الكوميدي فرانسيز عام ١٦٨٠ بقرار ملكي صدر عن قصر فرساي . كانت في العاصمة الفرنسية قبل تكوين الكوميدي فرانسيز ، فرقتان رئيسيتان تسيطران على كافة النشاطات المسرحية وهي فرقة (أوتيل دي بورغون) المتخصصة بالعروض التراجيديه ، وفرقة (اوتيل غينيغو) المرتبطة بموليير . وثمة فرقة منافسة لهاتين الفرقتين وهي (كوميديا ديلا ارتيه) وهي فرقة مستوردة تقدم لونا خاصا من الفن المسرحي الايطالي . وقد وحد لويس الرابع عشر هاتين الفرقتين ، وهكذا نشات الكوميدي فرانسيز، ومنذ انشاءها سارت على تقليد سائد حتى الان وهو مشاركة الممثلين والفنانين ارباح الفرقة اذ يعمل فيها ما يقارب من (٣٠٠) شخص يهتمون بالشؤون الادارية والتقنية هذا فيما عدا الممثلين والفنانين .

لقد مرت الكوميدي فرانسيز بكل النظم السياسية التي سادت فرنسا ، فمن هذه النظم من جعلها تحت حمايته ، ومنها من حاول الاستفادة منها . على اية حال لم تكن الكوميدي فرانسيز بمعزل عن الحياة السياسية اذ كانت على الدوام مدار اهتمام هذه النظم السياسية . فحتى الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ كانت الكوميدي فرانسيز الفرقة المسرحية الوحيدة المسموح لها بعروض المسرحيات الفرنسية ومن بين الـ (١٠) فرقة التي تعمل في باريس فقط ، تبقى الكوميدي فرانسيز الاكثر احتراما عند الفرنسيين والاجانب ، وهذا يعود ، بطبيعة الحال ، الى التاريخ العريق والعروض الممتازة التي تقدمها .. اضافة الى دقة الاخراج والتمثيل والعرض . بدأت الكوميدي فرانسيز بـ (١٥) ممثلا و (١٢) ممثلة . وكانت للملك آنذاك وصاية مطلقة على الفرقة من قبله مباشرة او من قبل مندوبه ، حتى كانت له حصة من الارباح . ان تاريخ الكوميدي فرانسيز ارتبط



الكوميدي فرانسيز منظر من الخارج

دائما بمؤسسة موليير .. هذا العبقري الذي اسس مسرحه الشهير وسيطر عليه ، ثم قام بتقديم مسرحيات الاغريق غير ان رحلة موليير مع المسرح كانت مؤلمة وقاسية ، فقد واجه كثيرا من الصعوبات المالية والفشل واليأس مما اضطره الى مغادرة العاصمة واللجوء الى المدن الصغيرة . بعد موت موليير ليلة ١٧ شباط ١٦٧٣ اصبح مسرحه يكاد يقضى عليه ، غير ان (ارماند بيجار) ، احدى ممثلات الفرقة ، كافحت هي و (لاجرانج) ، المشرف الاداري للفرقة في انقاذ كل ما بناه موليير . والكوميدي فرانسيز مدينة لهذا الرجل (لاجرانج) اذ يعتبر اول من كتب تاريخ الفرقة بسجل عتيق دون الحياة اليومية بتفاصيلها قبل وفاة موليير . وتحت ضغوطات الكنيسة ، اضطر الملك لويس الرابع عشر الى سحب تأييده للفرقة ، رغم انه امر الكنيسة بالصلاة على موليير – اذ كان الفنان يعتبر آنذاك زنديقا – عندئذ بدات المتاعب تزداد وبدأ الفنانون يشعرون بوضعهم الحقيقي في مجتمع ينبذ الفن والفنانين . وقد رفعت (مدموزيل كليرون) راية العصيان ضد الكنيسة وخاصة في معاملتها للفنانين . وتفجر الوضع بموت احد ممثلي الفرقة (كريبيون) عام ١٧٦٢ عندما رفضت الكنائس اقامة القداس على روحه . لقد لخص موليير وضع الفنانين بسخرية : « الملك يأمرهم بالتمثيل والدين في باريس يحذرهم الا يفعلوا . اذا امتنعوا عن التمثيل يزج بهم في السجون واذا مثلوا القبي بجثثهم مع بقايا الحيوانات » . كان الفنانون في القرن الثامن عشر يعيشون حياة صعبة . وفي عام ١٨٤٩ رفعت الكنيسة التحريم واللعنة عن الفنان ، فتهيأت له ظروف افضل للعمل المسرحي .

قدم موليير مسرحيات تبقى خالدة في اذهان الجميع ، حيث قدم من عام ١٦٥٨ حتى وفاته (٩٥) مسرحية كتب (٣١) مسرحية منها بنفسه . وقد طرق كل المذاهب المسرحية : (٥١) مسرحية كوميدية (١٣) مسرحية هزلية (٢٣) مسرحية تراجيدية (٤) مسرحيات تراجيكوميدية و (٤) مسرحية من مسرحيات الرعاة .

يضم المعرض الحالي المخطوطات الاصلية للنصوص المسرحية اذ اعيرت من الارشيف الوطني وقصر فرساي وهي من اغنى مجاميع الكوميدي فرانسيز ، اضافة الى ما تحتويه المكتبة الوطنية / قسم الفنون والعروض . ومن بين وثائق الكوميدي فرانسيز وثيقة هامة وهي القانون الموقع من قبل لويس الرابع عشر ووزيره كولبير والختم الموقع في ٢١ تشرين الاول عام ١٦٨٠ . بهذه الوثيقة تم تكوين (الكوميدي) . ونجد كذلك صورة موليير بريشة الرسام (مينيار) . كما يحتوي المعرض على صور الممثلين عبر ثلاثة قرون ، والملابس التي يعود تاريخها الى القرن الثامن عشر . وقد عرضت الديكورات المستخدمة في بعض المسرحيات التي قدمتها الفرقة . ومنذ ان انشات الكوميدي فرانسيز اي قبل (٣٠٠) عاما ، قدمت الفرقة حوالي (٢٨٠٠) مسرحية . وفي المعرض الحالي ، اختيرت صور متنوعة لما يقارب الـ (٦٠٠) مسرحية .

يحتل موليير المرتبة الاولى في اهتمامات الكوميدي فرانسيز ، واكثر مسرحياته رواجا هي : (تارتوف) و (البخيل) (طبيب رغم انفه) . ويعد موليير يأتي كورناي ، واكثر مسرحياته رواجا هي : (السيد) و (أندروماك) . ويأتي بالتالي كتاب آخرون مثل (بومارشيه) و (موسيه) . و (فيكتور هوغو) ..



مشهد من مسرحية « طائر النورس »

وبعد الحرب العالمية الاولى بدات الكوميدي فرانسيز تبحث عن احتفال للفرقة وتاريخها ، على سبيل المثال الذكرى المئوية الثالثة لولادة موليير ، والذكرى المئوية للرومانسية . وهذه هي المناسبات التي تقوم بها اعمال موليير والاعمال الرومانسية مثل موسيه ، فيكتور هوغو ، فينيه ، ميريميه وبلزاك .. واما بين الكتاب المعاصرين الذين عرضت اعمالهم ما بين الحربين : رينال ، اوبيه ، سوبر فييل ، اشار ، وجان – جاك بيرنار . وقد عرضت في المعرض الحالي ديكورات وملابس هذه المسرحيات التي تعود الى فترات مختلفة .

ومن عام ١٩٣٦ ، وبفضل (جان زي) و (آدور بورديه) اصبح للمخرج اهمية كبيرة في الفرقة . ومن اهم المخرجين لتلك الفترة حتى الان جاك كوبو ، شارل دبلان ، لودي جوفيه ، بيير ديكس ، جان – لوي بارو ، وجورج لا فيلي .. الخ ..

ويضم المعرض كل الخطط التي وضعها المخرجون لتقديم المسرحيات ولا يقتصر تقديم الكوميدي فرانسيز للاعمال الكلاسيكية بل قدمت اعمال الكتاب المعاصرين امثال : بكيت ، بريشت ، كلوديل ، جان كوكتو ، اليوت ، جيرودو ، يونسكو ، مونترلان ، موریاك ، جيل رومان ، بيرنارد شو ، وارابال .

ولا يقتصر المعرض على احياء المخرجين والممثلين فحسب وانما من ساهم في العروض من فنيين مثل الاعمال اليدوية التي تتعلق بالباروكات ، والقبعات ، والملابس ، والمجوهرات وباقي اعمال الاكسسوار . كل ذلك يتم على ايدي فنانين متخصصين يستحضرون تراث وتقاليد العصور الماضية .

وفي المعرض ، جناح خاص لاعلانات الفرقة ، البرامج ، والصور. وكذلك الاعلانات عن الفرقة في باقي وسائل الاتصال : في الراديو والتلفزيون والسينما والصحف والمجلات . وهناك صور ممثلي الفرقة البالغ عددهم (٦٩) .. ويظهر كل ممثل في دور من ادواره البارزة سواء الكلاسيكية منها او المعاصرة .

يبقى ان عروض الكوميدي فرانسيز موجهة الى فئة معينة من محبي المسرح الا ان اهميتها تكمن في طريقها التقليدي الذي شقته منذ البداية وهو المحافظة على التراث المسرحي الكلاسيكي وتقديمه باستمرار للجمهور .

شاكر نوري ـ باريس

رسالة وارشو :

« التجديد من خلال تفسير القديم »

ادام هانوشكيفتش ممثل ومخرج بولندي معروف . ولسنين طويلة عرف بمشغله المسرحي المتقن الذي لم يتأثر كثيرا برياح الطلائعية . الا ان انعطافا حصل لديه منذ بضع سنوات . فهذا المخرج المتخصص بالتقديم المسرحي والتلفزيوني لاعمال تشيخوف ودوستويفسكي وغوغول قبل كل شيء اخذ بنهج جديد يختلف تماما عما اعتاد مشاهدته الجمهور لدى هذا المخرج . فهو الان يقدم هذه الاعمال « الكلاسيكية » من خلال اساليب محدثة تماما . مثلا في عرض يعتمد على مؤلف رومانتيكي بولندي معروف يعود الى القرن الماضي ادخل هانوشكيفتش « اكسوارا » معاصرا تماما للاحداث . كذلك شاهدنا ابطالا من القرن المذكور وهم يرتدون ازياء من سبعينات هذا القرن ويتحاورون شعرا على دراجات يابانية الصنع . و « الثورة » الاخرى اشعلها هانو شكيفتش حين قدم مؤلفات لتشيخوف ودوستويفسكي بشكل سيناريوهات اعدها بنفسه وتختلف للغاية عن النصوص الادبية الاصلية . ويبدو هانوشكيفتش هنا كأنه يريد هدم تلك القاعدة الثابتة وهي ان اعمال هؤلاء الكتاب لا يمكن تجسيدها على المسرح الا من خلال اسلوب الواقعية السايكولوجية التي تعتمد على اصول متقنة ومجربة في اداء الممثل . ويقول هذا المخرج باسلوبه الهجومي الذي يعرف به : لا شيء ثابت في مكانهِ . بل ليس هناك معايير موضوعية . فكل شيء يجري ويتبدل . فلو اردنا اليوم الاخذ بالمعايير التي كانت ملزمة في المسرح الاغريقي لتبين على الفور باننا مجرد هواة . فلو ارتدينا الاقنعة وامرونا بالرقص والغناء كما فعل الاغريق لتكسرت اقدامنا واختنقنا . وهكذا ليست هناك قواعد مقاومة للكسر . وفي بولندا اليوم هناك اساليب وتقنيات بقدر عدد الممثلين).

ويمكن هنا الاعتراض والموافقة معا : اولا يعامل في بولندا ادب غوغول وتشيخوف ودوستويفسكي كأعمال تتيح الفرصة لتعميق عبادة المسرح الواقعي ـ السايكولوجي . الا انه في الوقت نفسه يزداد اتباع من يقول ان جميع هؤلاء الكتاب لا يمكن حشرهم الى الابد في الموديل المسرحي الذي اقترحه مرة ستانسلافسكي ، بل هناك من يقول ايضا انه عند تفسير اعمال تشيخوف في بولندا (بعد عام ١٩٥٦) نلمس التأثير الكبير للدراماتورجيا الطلائعية الفرنسية (بيكيت ، جينيه ، يونسكو). وفي هذا السياق اكتشفوا في تشيخوف رائدا لهذه الطليعة.. واذكر ان الناقد المسرحي البولندي بجي كينغ نشر مرة دراسة تخطيطية في مجلة (حوار ـ ديالوغ) البولندية عن مسرحية تشيخوف (بلاتونوف) ـ وكانت مسرحيته الاولى ـ حيث يؤكد فيها على جو الغرابة والهزء لدى تشيخوف والذي اعتبره هذا الناقد نقطة انطلاق صوب اعادة النظر في الاحكام التقليدية المتعلقة بمكان تشيخوف في المسرح المعاصر . وهانو شكيفتش يشكك كثيرا بـ (طلائعية) تشيخوف. وبرأيه ان تشيخوف يمكن معاملته كتراجيدي ـ كوميدي فحسب . فالتقاليد المزمنة حول تقديم تشيخوف بالاسلوب « الطليعي » جعلت من الصعب على الممثل ان يفترق عن ذلك الاداء العاطفي عند تفسير الشخوص التشيخوفية . وهكذا يكون هانوشكيفتش اول بولندي شق عصا الطاعة الستانسلافسكية وحين ابرز ذلك العنصر التراجيكوميدي . ورغم عاصفة الاستنكار التي أثارها النقد مضى هانوشكيفتش ابعد وحين قدم (الاخوات الثلاث) في (المسرح الوطني) كعمل من صنف .. الفود فيل . والجدير بالذكر ان هانوشكيفتش كان اول من قدم (بلاتونوف) على مسرح بولندي . وفي الموسم المسرحي الفائت قدم هذه المسرحية ثانية ولكن باسلوب التراجيكوميديا .. والنقاد اتهموه بالسطحية في معرض المقارنة مع « عمق » الموديل الستانسلافسكي . وحين يرد عليهم يستشهد برسالة لتشيخوف يتكلم فيها عن (بستان الكرز) : (لقد جاءت كوميديا حتى صارت هزلا في بعض الاماكن . ونيميروفتش دانتشينكو يصرخ في : لقد تسطحت) .

وتجدر الاشارة الى ان نقاشا حاميا حول تشيخوف يجري الان في بلاده . وغالبا ما يستشهدون بعروض البولندي هانوشكيفتش وتفسيراته لتشيخوف (وبينهم المخرج المعروف بوندارتشوك) وفي واقع الحال يكون هانوشكيفتش قد عثر على تفسير واحد ومن تفسيرات كثيرة تسعى الى اثبات (عصرية) تشيخوف . واذكر هنا عرض (الاخوات الثلاث) للمخرج البولندي ارفين اكسير الذي عامل شخصيات تشيخوف بنوع من الشاعرية الصارمة التي لا تبتعد كثيرا عن تلك النزعة السوداء في الادب الوجودي والتي كما نعرف ألقت بالتأثير الحاسم على نشوء الدراماتورجيا الطلائعية الفرنسية . اما هانوشكيفتش فيذكر ان تشيخوف نفسه قال بانه يريد كتابة (الاخوات الثلاث) كفودفيل . ويتساءل ايضا : أكان الحق مع ستانسلافسكي حين اراد اقناع المؤلف بأنه لا يعرف ما يكتب ؟ كذلك فستانسلافسكي كتب في مذكراته انه حين اخراج (الزقزاق) اعترف بأنه لا يعرف كيف اداؤها بل لا يعرف ما الامر في هذه المسرحية . وفي المحصلة لجأ الى (العاطفة الابسنية) . و (الدليل المادي) الاخر الذي يقدمه هانوشكيفتش هو رسالة تشيخوف الى زوجته : (لقد فكك ستانسلافسكي « بستان الكرز » . فالفصل الرابع استمر ٤٥ دقيقة بدل عشر او اثنتا عشرة دقيقة . ولو ان احدهم عزف سوناته طولها ١٢ دقيقة خلال ٤٥ دقيقة لقتله المؤلف على اكبر احتمال) .

ومرة سؤل هانوشكيفتش الا يحصل لدى تشيخوف ان اسلوب المهزلة والغرابة يربط بشكل مباشر افعال الشخوص بالاوضاع التي يوجدون فيها وفي النتيجة يحصل تقليص لرقعة وعيهم ، وهل ان ابطاله محرومون من الوعي ايضا ؟ وكانت الاجابة لا تخلو من بعض

بهوس : نعم ابطاله لا يملكون الوعي . ومحروم علينا ان نعامل ابطال تشيخوف ودوستويفسكي منطلقين من الايمان الساذج بأنهم يقولون الصدق عن انفسهم . ابطال دوستويفسكي يقولون : نحن مجرمون . الجحيم في داخلنا . عليكم ان تقتلوننا . وابطال تشيخوف : نحن نبلاء رائعون ورقيقون » . ونحن نعرف من تجارب الحياة ان من يعتبر نفسه نبيلا ورقيقا ورائعا يكون في الواقع احمق واخرق . في حين من يقول ان الجحيم في داخله يكون انسانا حقيقيا) . بيد ان الحياة تطالب ايضا برسم الحدود في التراجي ـ كوميديا والتي تنتهي عندها الكوميديا وتبدأ الاخرى . وبالطبع فالشخصية التي لا تدرك سقوطها يمكن ان تكون مضحكة وتراجيدية ايضا . اليس الشرط في فجاعة

الشخصية الكوميدية هو اظهارها كشخصية تملك الوعي بكوميديتها ؟. وهذه المرة يناور هانو شكفتش بوضوح حين يقول ان العلاقات البشرية وليس الشخوص تكون لدى تشيخوف تراجيكوميدية ، رغم ان تشيخوف وجد الناس التراجيديين مجرد حمقى . ويبدو ان جوهر الامر هو في معاملة هانوشكيفتش لمسالة تشيخوف وكانها سوء فهم وغلطة باهضة يدفع ثمنها المسرح المعاصر وجمهوره . كذلك يجد هانوشكيفتش مأساة تشيخوف ككاتب لما بعد الابسنية رغم انه كان يكن الاحتقار لابسن . ويمكن ان نضيف : كانت الحال نفسها مع دوستويفسكي . الا ان القضية الاساسية في التقديم المسرحي لهذا الكاتب كانت ومازالت مسألة نقله وتكييفه للمسرح . وبالطبع معروف التعارض المطلق بين المدرسة التي تدعو الى تكييف الادب (الطلائعية) والاخرى التي تطالب بنقله الامين (التقليدية) . واكيد ان هانوشكيفتش من انصار المدرسة الاولى . فهو يجد ان المسرحية

الحقيقية للرواية تعني اعادة تشييدها وما على المخرج المسرحي الا ان يبدل هيكل الرواية بهيكل الدراما . كذلك يجد ان درجة خيانة هيكل الرواية في المسرح تعني درجة الامانة ازاء المؤلف وان (اكبر شناعة ترتكب بحق الروائي في السينما حين يصور مؤلفه بدقة . والحال نفسها في المسرح ايضا) . ولكن الا يمكن اختيار عقد روائية وشخوص معينة كما فعل اندجي فايدا حين قدم (الابالسة) و (الاخوة كارامازوف) ؟ لربما يحمل مثل هذا السؤال نوعا من التبسيط الخطر . فمعلوم ان دوستويفسكي الذي كتب (الاخوة كارامازوف) هو ليس الكاتب نفسه حين ألف (الابله) . فهذه كتبها حين كان عاطفيا ساذجا اما (كارامازوف) فكانت بمثابة جمع لحصيلة ما عرفه عن العالم والناس . والجدير بالذكر ان هانوشكيفتش سبق ان قدم (الاخوة كارامازوف) على (المسرح الوطني) بصيغة مسرحية صرفة ولدرجة انه اهمل تماما العقد الروائية . فبرأيه ان العقدة الروائية هي مجرد خلفية والتمسك بها على المسرح يعني تمسك بالخلفية ونبذ الجوهر الذي يراه هانوشكيفتش في القعر . ويقول هنا (بالطبع لا يتكلم دوستوفيسكي عن نفسه من خلال ابطال معينين . انا لا اتفق مع من يقول ان الامير ميشكين او ستارفوغين من « الابالسة » ينطلقان بدل دوستويفسكي . فمن يقول هذا الشيء ينسى ان كل شخص لدى دوستويفسكي هو على صواب . وفي هذا الامر تكمن الفجاعة في اعمال هذا الكاتب . لنأخذ المحاورة بين المسيح وحاكم التفتيش في « الاخوة كارامازوف » . فكل واحد منهما يملك الحق شأن الحال في التراجيديا

الاغريقية . فالحاكم هو انسان شريف شأن كريون في « انتيغونا ») . والحق انها مغالطة واكثر من كونها سهوا . فدوستويفسكي كان يقف الى جانب مسيح « كارامازوف » بصورة لا لبس فيها .. الا ان المكابرة لدى هانوشكيفتش ، بل العناد الفنطازي ، تتكشف لحد واضح في اقواله عن (المفتش العام) لغوغول . يقول : قدمت (شهر في الريف) لتورجنيف باسلوب ستانسلافسكي تماما كما فعل هذا بتشيخوف . والسبب هو ان تشيخوف كان وفق المسرح الستانسلافسكي تورجنيف بالضبط . والامر نفسه يخص غوغول الذي كتب مفتشه العام وليس كما يعتقد عامة ، لادانة المفسدين بل لاظهار الاشواق البشرية . ان (المفتش العام) عمل من تلك الاعمال التي تفسر بصورة زائفة . انه عمل ينبغي قراءته بدون احكام مسبقة وحينها يظهر الابطال كشخوص غير اعتياديين .. وذنوبهم ذنوب الحد الادنى . وهلعهم كبير .) وهكذا نحن هنا امام تفسيرات مغايرة لمؤلف غوغول . وكونها مغايرة لا يعني اي شيء عدا ذلك . فالكل يعلم بدء بقياصرة روسيا ثم النقاد المحافظين وانتهاء بالاخرين من مدارس الواقعية والتجديد وغيرهم ان سعى غوغول كان ادانة ذلك الواقع الشنيع . واذا كان هانوشكيفتش يريد ان يسحب (مفتشه العام) على رقع زمنية ومكانية معاصرة فهذا شأن آخر ولو انه بالامكان طرح اقتراحات اخرى عليه تفيده في تناول القضايا المعاصرة بالمنظار الغوغولي (مثلا اعمال شوكشين وفامبيلوف التي اشار اليها بعض النقاد كبديل ..) ويقول هانوشكيفتش ان هؤلاء الكتاب المعاصرين يملكون الاصالة الا انهم في المحصلة يكررون ما قاله سابقوهم . ويلحق هنا اسماء كتاب اخرين لا يريد ان يقدمهم في مسرحية مثل البي ومسرحيته (من يخاف فرجينيا وولف ؟) التي يراها مجرد مواصلة لمسرحية ستريندبرغ (رقصة الموت) من ناحية البنيان وجوهر المضمون.

وهكذا فقائمة العمالقة والرواد لدى هانوشكيفتش بخيلة تقتصر على ستريندبرغ وتشيخوف ودستويفسكي ثم كافكا . وفي المحصلة النهائية يطبق هانو شكيفتش كمخرج وممثل في الممارسة العملية ، مقولة غريبة وهي انه ليست هناك اصناف اخرى بين العباقرة والناسخين .. والكثيرون يجدون في اقوال هانوشكيفتش تبريرا غير مقنع للجوئه الى كتابة سناريوهات تكون مادتها الخام مؤلفات كتابه المفضلين او رسائلهم او مذكراتهم او وقائع معينة من حياتهم . وفي اغلب الاحوال تكون هذه السيناريوهات ، شأن تفسيراته المسرحية لاعمال تشيخوف وغوغول ، بمثابة تظاهرة بالغة التطرف لتوكيد ما يسمى بالاصالة المسرحية . وللانصاف ينبغي القول ان هانوفيتش يدرك جيدا بانه منفذ مسرحي يعيش في عصر الكولاج والاستعارة المتبادلة بين الفنون وزوال تلك الحدود الصارمة بين فن وفن الا ان الخلاف معه يتعلق بأمور مسلم بها مرة والى الابد ، كالسخرية الاجتماعية لدى غوغول وكراهية تشيخوف لعقم الحياة وتطلعه المحموم الى الحياة وليس العيش ..

عدنان المبارك ـ وارشو

شكسبير يعود الى الصين

قدم مسرح شباب شنغهاي مؤخرا مسرحية شكسبير « **ضجة صاخبة من اجل شيء تافه** » وبذلك تكون هذه المسرحية علامة واضحة على العودة الى المسرحيات الاجنبية للمسرح الصيني . اذ سبق وان استبعدت كل المسرحيات الاجنبية خلال عشرة اعوام من الثورة الثقافية .. واستبعاد المسرحيات الاجنبية كان الى جانب الاستغناء عن الاوبريتات الصينية التقليدية ايضا بالاضافة الى كل ما يمت بصلة لما كان يقدم في ريبورتوارات المسرح الصيني ما قبل ١٩٦٦ من عروض مسرحية .. وتمت عملية الاستعاضة عن كل ذلك بأعمال النماذج الثمانية التي صبت كل اهتمامها على مضامين واشكال كانت تقوم بمراقبتهما والتدقيق فيهما ارملة الرئيس الاخير ماو شيدونج المدعوة جيانج جنج .

الطوابير امام المسرح :

الجمهور المسرحي في الصين كبير جدا ويقبل بشغف على العروض المسرحية مما يجعل الحصول على تذاكر الدخول للمسرح امرا صعبا للغاية ، وفي حالة مسرحية « ضجة صاخبة » ازداد الطلب على البطاقات بشكل ملحوظ تماما . فقد تم بيع بطاقات العروض الست عشرة المعلن عنها في البداية منذ الايام الثلاثة الاولى للاعلان ، مما اضطر القائمين على العمل ان يمددوا فترة العروض حتى وصلت خمسين عرضا . يضاف الى ذلك ان الحجز بالرسائل لم يعد قائما وانما يرى المرء طوابير الواقفين امام شباك التذاكر في محاولة شبه يائسة للحصول على مقعد .

شكسبير في الصين

شكسبير ليس جديدا على جمهور الصين المسرحي . فلقد تذوقه الناس هناك واحسوا بقيمة ادبه عام ١٩٣٠ عندما قدمت مجموعة مسرحية في شنغهاي مسرحية « تاجر البندقية » وغيرها من المسرحيات التي تعاقبت فيها بعد وظهرت منها الكوميديات حتى بعد تأسيس جمهورية الصين عام ١٩٤٩ . ويعتبر الكاتب الصيني التقدمي (زهو شنكهاو) اكثر من ترجم اعمال شكسبير للصينية . وقد طبعت لاول مرة عام ١٩٥٤ . لكن الاعمال الكاملة لشكسبير ظهرت للمرة الاولى عام ١٩٧٩ ومعظمها مما ترجمه (زهو شنكهاو) . اما بالنسبة لمسرحية « ضجة صاخبة » فقد عرضها المسرح الصيني عام ١٩٦٢ وها هي اليوم تعود من جديد برؤيا نفس المخرج والمصمم والممثلين الرئيسيين .

مسرح شباب شنغهاي الذي يضم حوالي مئتي شخص في كادره يعتبر فرعا من مؤسسة شنغهاي المسرحية ويقدم الان المسرحيات التي كانت قد لاقت نجاحا في الستينات الى جانب المسرحيات المعاصرة التي تشكل علامة مميزة في المسرح الصيني المعاصر . فعلى سبيل المثال هناك مسرحية « الموعد » وهي كوميديا جديدة تحكي عن مفاهيم الشباب المعاصر للحب وهو موضوع كان ممنوعا الى وقت قريب وهو في الوقت ذاته يعتبر موضوعا يشد الجمهور الى المسرح . أما « ضجة صاخبة » فتقدم دونما حذف اي شيء منها فتدور احداثها في ايطاليا بين الاقواس والاعمدة المشهورة وشبابيك الزجاج الملون . ويرتدي



مشهد من مسرحية « صالة الشاي »

الممثلون الازياء الاليزابيثية بما فيها السترات والبنطلونات الضيقة . ومما يذكر ان الفرقة كانت قد اجرت دراسة تاريخية وشاهدت عددا من الافلام المأخوذة عن اعمال شكسبير بما فيها هاملت وحلم ليلة صيف .

السؤال المحير يجد جوابا

وقد قام بدور (بندكت) الممثل (جياو هوانج) وهو احد نجوم السينما والمسرح في الصين . أما دور (بياتريكا) فقد لعبته افضل ممثلة وهي (زهو زهوان) وقد حصلت على هذا اللقب عندما كان عمرها ٢٣ عاما وعن دورها في فيلم (كتيبة النساء الحمراء)، اما عن دورها في « ضجة صاخبة » فقد ادته من قبل ـ عام ١٩٦٢ ـ واحرزت انذاك نجاحا جيدا ويعتبر اقدامها على اعادة هذا الدور عبارة عن نتاج جهد واخلاص وحب الممثلة لما تقدم وهي التي بلغت الثانية والاربعين من العمر . فحتى تقدم دورها هذا عادت تدرس الملاحظات وادق التفاصيل التي ذكرت اثناء العروض السابقة ـ قبل ثمانية عشر عاما ـ وتقول الممثلة (زهو) انها تستمتع الان اكثر بادائها للدور وتجد متعة بالغة في ذكاء وفطنة وثقافة (بياتريكا) . وما يفرحها اكثر هو عودة الاعمال الكلاسيكية العالمية بشكل عام الى المسرح الصيني . فهي لازالت تذكر الموقف المحرج الذي عاشته اثناء مقابلة جرت عام ١٩٧٣ مع فنان بريطاني زار الصين انذاك وسألها عن اسباب عدم تقديم شكسبير على المسارح الصينية فحارت في الجواب .

ان اعادة مسرحية « ضجة صاخبة » تعتبر تفتق برعم جديد ازهر على المسرح الصيني . والعجلة تسير سيرا وان فرقة مسرح شباب بكين تستعد الان للمباشرة في اخراج مسرحية بريخت (جاليليو) وهي احدى المشاريع الغربية الطموحة والتي تتم محاولة اخراجها للمسرح الصيني .

النجوم والادوار الثانوية :

للمرة الاولى في تاريخ المسرح الصيني يحدث ان تخرج فرقة مسرحية لتطوف خارج البلاد بعمل مسرحي . اما الجولة فهي بمسرحية (صالة الشاي) للكاتب (لاو شي) والى مهرجان الدراما العالمي بمناسبة الذكرى المئتين لمسرح مانهيم القومي في جمهورية المانيا الديمقراطية . و (صالة الشاي) مسرحية تحرك الجمهور وتهز مشاعره فتفرحه تارة وتبكيه تارة اخرى وذلك من خلال تقديم صورة واقعية حية للحالة التي سادت الصين نصف قرن من الزمان (١٨٩٨ وحتى ١٩٤٩) . ومدة عرض المسرحية حوالي ساعتين ونصف الساعة. وتقدم المسرحية فرقة مسرح الفن الشعبي في بكين التي تأسست عام ١٩٥٢ وهي احدى الفرق الشهيرة في الصين . وقد كانت هذه المسرحية قد اخرجت من قبل هي الاخرى حين شارك المؤلف بنفسه في اخراج المسرحية مع كل من (جياو جووين) و (زياش) وبذلك تكون هذه هي المرة الثالثة التي تخرج فيها المسرحية ومخرجها الحالي هو (زيا شن). ولما كانت المسرحية تحتوي على سبعين شخصية تتواجد على المسرح معا منها خمسون متكلما فان نجوم الفرقة لا ينفكون عن القيام باي دور يسند الى الواحد فيهم .

في كل فصل من فصول المسرحية مقدم او راوي يرتدي زي رجل موسيقي ممن كانوا يطوفون الشوارع ، فيقف هذا المقدم في مقدمة المسرح ينشد لحنا ناعما موضحا الوضع معلقا عليه ويقوم بدور الكورس كما في المسرح اليوناني القديم .

أما ديكور (صالة الشاي) فهو ذو ثلاثة ابعاد وقد تم طلاؤه بالالوان الزيتية فبدا كبيت كلاسيكي مثل بيوت فترة جنج وقد وضعت على الجدار يافطة كتبت عليها عبارة « لا تناقش في السياسة».

صالة الشاي والتغيير :

في غمرة الاحداث التي جرت عام ١٨٩٨ فان التهديد بالتدخل والغزو الاجنبي يلوح في الخفاء على شكل الاتصال بالغرب الذي جلب التمزق الاجتماعي والاقتصادي وخاصة في الريف . فعكست المسرحية هذا التمزق فاظهرت جماعات صغيرة من الطبقة المتوسطة ممن كانوا يطالبون بالديمقراطية والذين كانوا متحمسين لاعادة التشكيل الثوري وكانوا يحاولون احداث هذا التغيير في كل فرصة تسنح لهم . فكثيرون من هؤلاء كانوا قد علقوا آملا على التطور الاقتصادي والمدنية . وتعلق المسرحية على الظروف التي كانت تجبر الفلاحين على بيع اطفالهم وبناتهم للموظفين المتقاعدين . فبالرغم من جدية الفترة التي تحكي عنها المسرحية فان الجمهور يضحك من أعماقه للنقد القاسي والكوميديا السوداء . فالبنت التي تباع لرجل موسر كزوجة تكتشف ان هذا الزوج مخصي . كما يضحك الجمهور بمرارة في الفصل الثاني عندما يقترح جنديان ان يجمعا مالدى كل منهما ليتزوجا من فتاة واحدة شراكة . وسط هذه الظروف يتحول الامل الى يأس ويزداد فعل اليأس قسوة عندما يسحق (دوواجر) حركتهم وينفي كلا من (كانج يووي) و (ليانج كيشاو) .

الامل والياس واللاوعي :

وفي ذروة المسرحية وفي مشهد الختام يخرج ثلاثة من الرجال المسنين ويبدأون بتذكير بعضهم بعضا بالماضي المذكور ويعددون كيف سارت الامور من سيء الى اسوأ احد هؤلاء الثلاثة هو مدير صالة الشاي (قام به يو شيزي) الذي كان قد وهب حياته للقوة التي تسود في سبيل لقمة عيشه . اما الثاني فهو صاحب البناية التي فيها صالة الشاي ، وهو ممن كانوا يملكون الاراضي وقد نفدت امواله جميعها وهو يسعى لبناء مصنع يضيف للصين مدنية وحضارة . بينما الثالث رجل منغولي متفوق يتحول الى بائع فستق متجول وهو الذي كان قد اخذ عاتقه امر الكفاح نحو حياة افضل لكن الظروف اتعسته .

في هذا المشهد الختامي يخرج البائع ورقة نقدية من السلة التي يحملها ونعرف ان الورقة النقدية هذه كان قد التقطها من الارض اثناء مراسيم جنازة . ويتحدث البائع والدموع تنهمر من عينيه :

البائع : لا استطيع ان احصل على كفن بهذه النقود .

فيرد عليه صاحب الاملاك متعاطفا .

صاحب الاملاك : اذن دعنا نقدم انفسنا كضحايا او قرابين .

ويعلق الثالث ، مدير الصالة قائلا :

مدير الصالة : حسب العادات القديمة فان على الناس ان يرتلوا التراتيل اثناء الجنازة .

ويترنح الثلاثة في وقت واحد وخط واحد ويقذفون بالورقة النقدية في الهواء ويودعون بعضهم بعضا ويسيرون كما في الجنازات ثم يخرج اثنان منهم ويبقى مدير الصالة وحيدا يلفه الصمت القاتل. وبمنتهى اليأس وبدون وعي يخرج النقود من الطاولة وهو متردد محتار ثم لا تلبث يداه ان تعبثا بحزام تدلى على الكرسي فيلفه بغضب بينما يترنح فاذا هو قد وضع نفسه وسط الحزام وقد شنق نفسه .

ارادت المسرحية ان تطرح الاهمية التي كمنت وراء ظهور الثورة بدافع الظروف الاجتماعية والاقتصادية . كما تشير المسرحية ايضا الى اهميتها من جهة اخرى كنتاج ادبي صار صنعه تحت ظروف الاشتراكية .

ترجمة بتصرف عبداللطيف شما

عن مجلة الاي . تي . أي

عدد خريف ١٩٧٩

هيرفيه بازان : روائي الحياة الخاصة

يسمونه في فرنسا ـ امير الرواية الفرنسية ـ اخيرا هناك كأحسن روائي لمدة عشر سنوات عام ١٩٥٥ ! نال عن رواياته جوائز القراء عام ١٩٤٨ . وجائزة الادب في موناكو عام ١٩٥٧ .. فضلا عن انه رئيس اكاديمية جونكور منذ عشر سنوات !! وبالرغم من هذا فلم تترجم له ولا حتى رواية واحدة الى اللغة العربية .

ولبازان رصيد غير كبير في الرواية .. وقد اختلفت الاراء حوله كثيرا .. فالبعض يراه كاتبا سطحيا والبعض الآخر يرى انه يتسم بعالم خاص (بازاني) وان هذا العالم لم يصوره كاتب اخر عداه .. واذا كان بازان نفسه يردد (انا كاتب اقليمي) الا ان رواياته تباع خارج بلاده وتلقى نجاحا كبيرا .... فقد وزع له مليونا نسخة من رواياته في الاتحاد السوفيتي فقط .. وفي فرنسا بيعت له اكثر من عشرين مليون نسخة من هذه الروايات .. اما احدث اعماله « نيران تخمد نيرانا اخرى » فقد سجلت اعلى نسبة من المبيعات بخلال عام ١٩٧٨ .

ولد جان بيير هيرفية فردينان بازان المعروف بهرفية بازان في انجز عام ١٩١١ .. ولقب بازان .. اضافه والده عند ما تزوج من عائلة بازان الشهيرة في انجر .. فخاله هو الاديب الفرنسي المعروف رينيه بازان الذي كتب مجموعة من الكتب والروايات منها « الرسالة الميتة» وجده هو احد كتاب الرواية الفرنسية في اوائل القرن الماضي .. وقد اختار بازان اسمه المعروف به عندما طلب منه ناشر اولى رواياته « أفعى في قبضة اليد » ان يتسمى فقط بهذا الاسم .. وقد ربته جدته حتى بلغ الثالثة عشرة من عمره حيث لم يكن يلتقي بوالديه الا قليلا .. والتحق بالمدرسة الداخلية فتنقل بين عدة مدارس فشل فيها جميعا..وقد بدا ان بازان منذ حداثته لا يميل الى الاستقرار ولا الى ان يعيش في مكان واحد فقط .. وسوف نرى انه قد غير مسكنه في سنوات قليلة اكثر من عشرين مرة .. وانه لم يعش مع زوجة واحدة .. فتنقل بين زوجات ثلاث .. وبعد ان اصابه الملل بين المدارس التحق بالكلية الكاثوليكية لدراسة القانون في انجر .. وعندما اختلف مع اسرته رحل الى باريس وبدأ يعد دراسته في الادب وهو يعمل .. وفي هذه المرحلة بدأت علاقته مع الكتابة .. ويقول بازان عن مرحلة دراسته انه كان يكتب اسوأ نثر بين زملائه .. وكان مدرسو اللغة دائمي الشكوى منه .. ومع ذلك فقد بدأت علاقته مع الكتابة كصحفي في ا لعديد من الصحف الفرنسية عام ١٩٢٨ حيث تولى جمع الاخبار والانباء للعديد من الصحف والمجلات وعمل مراسلا داخليا لبعض هذه المجلات .. ثم بدأ يجرب كتابة المقالات والدراسات النقدية في الادب والمسرح والشعر ... وكان عمله في جريدة (الاعلام) بمثابة دفعة له عام ١٩٣٥ .. وتعرف على كبار الادباء الفرنسيين حينذاك وخاصة الشاعر بول فاليري الذي نصحه بأن يكف عن ان يكتب الشعر « اعتقد انك لست مخلوقا للشعر .. ولكنني انصحك بأن تهتم اكثر بالنثر..» ومع ذلك فلم يعمل بازان بنصيحة فاليري وظل يكتب الشعر لفترات طويلة الى ان اقتنع يوما بما قاله الشاعر الكبير .. وبدأ يهتم بالنثر.. بدأ يقرأ ويكتب اكثر ثم جرب حظه مع الرواية فكتب روايتين لم تريا النور حتى الآن .. ولم يفقد الامل ولم يقطع صلته بالصحافة . وعاود نشر قصائده في مجلة (جور) التي اعطته جائزة الشعر عام ١٩٤٧ .. وقد دفعه هذا النجاح ان يقدم اولى رواياته « افعى في قبضة اليد » للناشر جراسية الذي دفع مبلغا كبيرا ولاقت نجاحا كبيرا عند نشرها عام ١٩٤٨ ..

ولبازان مجموعة من الكتب بلغت حتى الآن ثلاثة وعشرين كتابا بين دواوين الشعر وكتب النقد الادبي وثلاث عشرة رواية من بينها « الرأس على الحائط » ـ ١٩٤٩ ـ ، موت حصان صغير (١٩٥٠) ، قم وامش ـ ١٩٥٢ ـ ، الزيت فوق النيران ـ ١٩٥٤ ـ ، مااجرؤ ان احبه ـ ١٩٥٦ ـ ، بأسم الابن ـ ١٩٥٨ ـ ، ـ نيران تخمد نيرانا اخرى ـ ١٩٧٨ ـ اما احدث رواية يستعد الآن لطبعها فهي « مدرسة الاباء » ومن دواوينه (امزجة) الذي نشر عام ١٩٥٣ اما اهم كتبه الاخرى في مجال النقد والدراسات الادبية ـ لننتف ريش الطير ـ ١٩٦٦ .. ـ نهاية الملجأ ـ ١٩٥٩ .. ـ وما اعتقد فيه ـ الذي نشره عام ١٩٧٧ .. ويعتبر اهم كتبه على الاطلاق ..

وقد انضم بازان عام ١٩٥٨ الى اكاديمية جونكور .. وبعد ذلك باثني عشر عاما اصبح رئيسا لهذه الاكاديمية ولايزال يرأسها حتى الآن .

ويمكن اطلاق لفظ « ادب الاسرة » على كتابات بازان الروائية .. وقبل التحدث عن هذا الجانب من اعماله سنتحدث عن الجانب العائلي في حياته .. فهو يقول ان الزواج ـ ضرورة مرعبة ـ .. وانه يجعل المرء منا يدور حول نفسه .. وبازان الذي تزوج ثلاث مرات يعيش الآن دون زوجة ويشعر بالراحة الشديدة بعيدا عن عالم الزواج .. اما علاقته بأبنائه فهي علاقة حميمة .. وقد اثر فيه موت ابنه الاكبر منذ عامين والذي كان يبلغ من العمر الثانية والاربعين عاما .

وقد كتب بازان اكثر من ست روايات من بين اعماله تدور كلها حول العلاقات العائلية .. « مدام ايكس » . وهي امرأة فقيرة تتزوج للمرة الثانية من رجل لا يميل الى النساء .. اما كونستنتان فهي في رواية « قم وامش » امرأة صلدة تعيش مع زوجها وتعاني من عدم الانجاب . اما ايسافي « ماأجرؤ ان احبه » فهي امرأة تقرر ان تكرس حياتها لتربية طفل انجبته من احد عشاقها الذي كانت تحبه ..

وتبرز العلاقات العائلية بوضوح في رواية (باسم الابن) حيث يعيش برونو في مدينة شيل مع ابيه دانييل استين .. ويعاني الاب من مواقف ابنه الرافضة وخاصة ازاء المدرسين .. فالاب يخاطب المدرس بغضب قائلا : هل تريدني ان اقتنع بانني لا احب ابنائي ؟

ويتدخل برونو بهدوء : انت تحبني بالتأكيد .. لكنك تحبني اقل ..

وتتضح العلاقة بين برونو وابيه .. فهو اصغر ابنائه .. بل انه ليس بأبنه .. لقد ولدته امه خلال اشتراك ابيه في الحرب .. وتموت الام ويبقى الوالد في مواجهة مع ابنه الذي يتعلم الثورة على قيم عائلته .

وفي الرواية التي نشرها عام ١٩٧٨ تحت عنوان (نيران تخمد نيرانا اخرى) يتجه بازان اتجاها جديدا يبعده مؤقتا عن تعبير (اديب العائلة) فنحن امام قصة عاطفية تدور في اطار سياسي ويمكن تشبيهها بمسرحية (روميو وجولييت) .. وبعض النقاد يقولون انها محاولة للتقلد برواية (لمن تدق الاجراس) .. كهمنجواي ..

وينقل بازان احداث روايته الى امريكا الجنوبية .. او على وجه التحديد في شيللي .. وروميو هنا يدعى مانويل .. رجل في السابعة والثلاثين من عمره .. وهو سياسي اشتراكي .. او كما يقولون رجل من اتباع الزعيم الشيللي سلفادور الليندي .. ومانويل رجل رقيق شاعري .. أما هي – ماريا – فتاة رقيقة من اسرة برجوازية صغيرة .. تصغر رجلها بخمسة عشر عاما .. ومانويل رجل يهرب من النظام الحاكم في بلاده .. وجنود بلاده يطاردونه لانه يهاجم النظام الجديد .. وفي رحلة الهرب يصطحب معه الفتاة التي تحبه .. وفي طريق هروبهما يلتقيان بأحد الدبلوماسيين الفرنسيين الذين يعملون في شيلي فيعرض عليهما ان يختبئا في ملجأ امين .. وهناك في منزل مغلق يعيش العاشقان – وسط خوف المطاردة – قصة حب رقيقة – ويدفعهما الخوف الى ان ينهلا من الحب بين الجدران الاربعة التي حبسا نفسيهما داخلها .. لكن فجأة يشعر مانويل بالم شديد في بطنه .. انها الزائدة الدودية .. عليه ان يذهب الى المستشفى والا انفجرت الزائدة ويموت .. لكن المستشفى ستكون طريقا سهلا للوقوع بين ايدي مطارديه .. فماذا يفعل ؟ عليه ان يختار مصيره بنفسه .. ولذا فهو يقرر ان يقتل نفسه وسط الشارع وامام عيني حبيبته .

وعن هذه الرواية يسأل محرر النشرة التي يصدرها ناشر الرواية – العدد ٢٠٦ – هيرفيه بازان .. لقد اعتدت على الرواية العائلية او الروايات التقريرية لكن في (نيران تخمد نيرانا اخرى) لا تعود الى اي من هذين النوعين وتجدد كتابتك تماما .. كيف تبرر ذلك ؟

ويجيب بازان : هذه الرواية عاطفية .. اجل .. لكنها خارج المجتمع توضع في اطار الدراما السياسية وربما سيكون هذا خطى في رواياتي القادمة ...

وبازان بأنتقاله بأحداث روايته خارج فرنسا انما يتقلد بكامي الذي جعل احداث اعماله تدور في الجزائر .. وبأندريه مارلو في « قدر الانسان » وبتوماس مان الذي انتقل بأبطاله الى الجبال والمدن الاوربية خارج المانيا .

اما كتبه الاخرى فمن اهمها « ما اعتقد فيه » الذي يتناول فيه عدة مشاكل خاصة المقارنة بين الاديان الثلاث .. وبالقاء الاضواء على بطلات بعض رواياته .. وقد بدا مقتنعا بدور بعض النساء في التأثير على النظم السياسية في العالم مثلما فعلت انديرا غاندي .. ويؤكد ان المرأة تستطيع ان تقوم بدور في عالم السياسة كما قامت بدور حساس في تاريخ فرنسا مثلما فعلت جان دارك ومحظيات الملوك .. والحديث عن بازان متضارب .. فالبعض يرى انه قد عبر عن الاسرة الفرنسية وفرنسيتها كما لم يفعل غيره .. فيقول فرانسوا فورستيه « انه يعيش وسط حركة مجتمعه » .. والبعض الاخر يصوره كاتبا سطحيا محدود الموهبة ولا يستطيع التغلغل داخل ابطاله ولا ان يتحرك من داخلهم .. وانه لم يضف جديدا الى الشكل الروائي خاصة انه قد ظهر بعد ما يسمى بعصر اللارواية .. اما بازان نفسه فيتحدث عن الرواية فيقول « فن الرواية ليس بقدح الشاي وانا اعتبر نفسي روائي الحياة الخاصة .. ولذا اعتقد ان على الرواية ان تترك الديكورات السياسية والاجتماعية وتبحث لها عن عالم آخر » .

محمود قاسم

غراهام غرين :. والبحث المضني عن السعادة

يقول فيتز جيرالد « ان مزاج الكاتب يجعله باستمرار يفعل اشياء لا يستطيع التراجع عنها » ، ولحد ما فان هذا القول ينطبق على غراهام غرين ، وبخاصة على الجزء الجديد من مذكراته الذي صدر مؤخرا تحت عنوان « طرق النجاة » .

وغراهام غرين ، الانجليزي المولد ، وخريج اوكسفورد ، والدبلوماسي بعد الحرب ، والمحرر الثقافي للتايمس ، والحاصل على عدد من الجوائز الادبية العالمية ، يتحدث في هذا الجزء من مذكراته عن فترة ما بعد الحرب الثانية ، حيث كتب واحدا من اشهر كتبه وهو « اعماق الاشياء » ، كان آنذاك كائنا بسيطا يحاول ان يجدد المعادلة الروحية لان « الرواية بالنسبة لروائي مثله مسؤوليته الوحيدة وهي قبل ذلك الحقيقة الوحيدة » !

في البداية كان لديه بعض الطموح الغامض لخلق نوع من الاسطورة خارج اطار الرواية المعاصرة : « انا كنت مضطرا للعودة الى الخلف .. الى ذلك الحقل المناسب لي .. لكي اشفى .. » ، يعترف غرين .. لكن الثمن كان صعبا وقاسيا : « شعرت بخسارة .. كيف كنت في الماضي اجد الانتقال من مشهد لآخر امرا في غاية البساطة؟ كيف احصر القصة بوجهة نظر واحدة او اثنين ؟ وثمة اسئلة مشابهة



غراهام غرين

اخرى تلاحقني .. تعذبني .. الشيء نفسه لم يكن موجودا قبل الحرب عندما كان كل الحل يجيء بسرعة .. وببساطة .. » .

« العمل ! » ، غرين يعترف ، « لم يصنع بسهولة .. لان الاشراك العابثة التي زرعتها بطيش في حياتي الخاصة انفجرت تباعا، كنت افكر باستمرار ان الحرب تحمل الموت كحل ، الحل او بالاحرى: في غارة جوية .. في سفينة غواصة .. في افريقيا .. لكنني هنا .. مازلت حيا .. رغم انني احببت من يحمل الشقاء الى الناس .. »

.. « كنت افكر ذات ليلة في الخطوة الاولى نحو الانتحار حينما قوطعت في تلك اللعبة بورود برقية في العاشرة مساء ، من انسان ما، انا جعلته يتعذب ، وهو الآن يحس القلق على حياتي .. » .. الشعور بالالم يلاحق غراهام غرين ، والحديث عن الانحراف الروحي يظل شيئا جوهريا في كتاباته التي يحاول من خلالها ان يعكس وجهة نظر حساسة للانسان ، وبعمق .. وهو غالبا ما اضطر الى حذف مشاهد جزئية لاغراض الفن الجاد والملتزم .

في الجزء الثاني من سيرة غراهام غرين نواجه انسانا في بحث مضن عن السعادة ، وسواء جعلته الكتابة سعيدا ولو برهة .. او انها ليست اكثر من عملية انعتاق روحي ، فان ذلك يظل مدارا للحدس والتخمين .

غرين يعرض لحظات من الامن والاطمئنان تظل ماثلة امامه وهو يكتب : تذكاراته عن الشتاءات الاربعة التي قضاها في الهند الصينية، مقابلته لـ (هوشي منه) على مائدة الشاي ، كان ايضا .. مريضا .. يحس الكسل .. لكنهم اعطوه شيئا من الشراب ومنحوه الطاقة لمواجهة هوشي منه ..

غرين يبدو شجاعا في تشخيص عذاباته وسقطاته وسمحا مفتوحا في علاقاته ، لكنه يتكلم في بعض العلاقات القريبة جدا ، يذكر بشكل عابر زوجة .. او عشيقة .. او علاقة ميتة .. ولكن هذا هو كل شيء بالنسبة له .. لانه لايريد ان يسبب الما اكثر لبعض الناس من خلال نشر سيرة حياته .. المهمة .. والمفعمة بالحيوية .

غراهام غرين يواصل العطاء وهو يقترب من العقد الثامن ، بصماته الواضحة .. لباقة اسلوبه .. واحقيته .. شفافية ادراكه الحسي تظل معالم لروائي متفرد هو غرين نفسه .. لكن رغم ذلك كله فان مسحة من الكآبة ليست بعيدة عن كتاباته ، وهي لا تمنعه على اية حال من ان يكون ضاحكا بطلاقة في اللحظة المناسبة ..

قبل بضع سنوات نشر غرين « العامل الانساني » وكان مقتنعا انه كتب روايته الاخيرة لكنه كان مخطئا فقد نشر مؤخرا الجزء الجديد من مذكراته كما نشر قبل ذلك . روايته الساخرة « د . فيشر من جنيف » ليعطي مثلا صارخا عن الجشع الانساني ، وليثبت انه ما يزال في المقدمة .. وكما كان !

كندا ـ عبداللطيف السعدون

قصاصون من امريكا اللاتينية في جامعة السوربون

يعترف النقد العالمي بالنوعية الرفيعة والخيال الخصب الذين تتوفر عليها الرواية الامريكية ـ اللاتينية لدى كتاب من امثال غابريال غارثيا ماركيز ، اليخوكار بنثي ، كورتزار ، روباستوس ، بورجس ، فارغاس اللوزا ... وقد سارع النقاد والمنظرون الى دراسة هذه الاعمال والتعليق عليها . ولكن الاقصوصة تحظ بما حظيت به الرواية الامر الذي دفع بجامعة السوربون الى تنظيم ندوة لاعطاء الدراسات حول الاقصوصة دفقا جديدا .

وقد ناقش النقاد والقصاصون ، تحت نظرات رينية ويكارت القاسية التي كانت صورته تعتلي المجتمعين ... ناقشوا ، على امتداد اربعة ايام ، الاقصوصة في امريكا اللاتينية .

وهذا المناخ العقلاني لا ينسجم مع ماقيل عن ادب امريكا اللاتينية من انه ادب واقعي ـ رائع ، ادب واقعي ـ سحري ، ميتافيزيقي ـ اجتماعي .

والواقع ان بعض النقاد لم يفهموا شيئا من المسألة . كما هو الحال بالنسبة لسيمورمنتون الاستاذ بجامعة كاليفورنيا الذي اعتبر، الواقعية الامريكية اللاتينية ، في بحثه المقتضب ، تيارا ادبيا مستوحى من الادب والرسم الخياليين (فانتاستيك) في شمال امريكا واوربا خلال الثلاثينات . وهي دعوة مغرضة تجعل من « مائة سنة من الوحدة » ، احدى الروائع الروائية في امريكا اللاتينية ، مجرد كتاب مستلهم من الشكل الروائي اليانكي .

مداخلة اخرى مضطربة الى حد ما كانت « لاميردودريغيزمونيغال» من جامعة « يال » الذي توصل ، بعد ان اشار الى ان الاقصوصة الامريكية اللاتينية مزيج من عناصر مستمدة من الواقع والخيال والخرافة والاعتقادات العمياء والايديولوجيا الا ان مزيجا كهذا



ليس سمة خاصة بامريكا اللاتينية اذ يوجد مثله في الولايات المتحدة. وعلى هذا يكون هناك تشابه بين الادبين الامريكي ـ الشمالي والامريكي ـ الجنوبي ..

اما القضية الثانية التي تظهر للعيان فهي وضع الاقصوصة كنوع ادبي ومدى اختلافها عن الحكاية السردية والنثر الشعري او الرواية. الواقع ان الاقصوصة لا تخضع لتعاريف محددة . فاصولها الشفهية وعدم انتشارها بشكل واسع ادبا الى ان يعتبرها المفسرون السطحيون شكلا ادبيا من الدرجة الثانية شبيها بالاخبار الصحفية .

وكانت هناك محاولات لايجاد تعريف لهذا النوع الادبي ، تجلت في مداخله « نيكازيربيرباسان مارتان » الذي طرح جملة « من العناصر النظرية للتميز بين الحكاية والاقصوصة » . واقترح « روبيرتو اشيفرن » « محاولة لتعريف هذا الشكل الادبي » . وعالج حوان اكتافيو برنز » خصائص « الاقصوصة الامريكية ـ اللاتينية القديمة منها والحديثة » .

....

كان هناك بحثان اتسما بالعمق وسعة الاطلاع : الاول حول الاقصوصة المحلية تقدم به « فاسكيز زويلتا » اوضح فيه الكيفية التي تساهم بها الرواية الشفهية في اغناء الاقصوصة وكيف ان الاوليغارشيا المحلية المسيطرة على اجهزة الدولة تضع العراقيل امام تطور ادب محلي مكتوب بلغات اهل البلد الاصليين .

اما البحث الثاني فكان عبارة عن بانوراما للاقصوصة الكوبية تقدم به « سيرجيوشا بل » الذي اوضح تاثير الثورة على مسار الاقصوصة الكوبية يلاحظ « شابل » انه ، حتى عام ١٩٦٥ ، كانت الاقصوصة الكوبية تتارجح بين تيار مولدي (الكريوليسم) مثير الى حد ما وبين نثر جاف وعقيم ذي اصول انكلو ـ سكسونية : « منذ ذلك التاريخ (١٩٦٥) ظهر جيل جديد من كتاب الاقصوصة اهتم بالتعبير ـ فنيا ـ عن الواقع الثوري الذي يعيشونه ، سواء بتصديهم لمسالة الصراعات الداخلية ضد اعداء الثورة وبمحاولتهم ترجمة الجهود التي يبذلها شعبنا من اجل بناء الاشتراكية .. » .

ورغم المعالجات التي بلغ عددها الخمسين ، فان النتائج لم تكن مشجعة البتة . فبعض الطروحات كانت تفتقر الى الخيال وتتمسك بالشكلية .

واظهرت دراسات اخرى جهلها بالمسار الاجتماعي ـ التاريخي لامريكا اللاتينية . وبدا المجهود النظري ضعيفا للغاية . وهذا ما اكده ايضا الكاتب الاوريغواوي « الفيرجيلبيرتودي ليون » منظم الندوة حين قال : « لقد انعقدت هذه الندوة لاثارة موضوع الاقصوصة واهميتها في الادب الامريكي ـ اللاتيني ... ومن اجل ان تكن لدينا رؤية اجمالية عن وضع الاقصوصة في القارة .. »

غير ان اللحظة الاكثر احتداما كانت ولاشك تلك التي قرأ فيها القصاصون نتاجاتهم .

وقد كشفت لنا هذه القراءة عن بانوراما كاملة الى حد ما للاقصوصة الامريكية الاتينية . اذ استحضرت ، عمليا ، كل الاساليب بدءا من الاقصوصة ـ البرقية التي يكتبها « سيزار فرنانديز مورينو » حتى الاقصوصة القلقة ـ والمقلقة ، كتلك التي يمارسها **خوان « كارلوس أونيتى »** ، « كارلوس مينزيس » و « ادواردو غاليانو ».. مرورا بالاقصوصة القريبة من النثر الشعري كما يكتبها اوغستوروا با ستوس » و « مانويل ميخيا فاللجو » ، « وانطونيو بينيتس روفو » و « روبين باربرو » وحتى الاقصوصة التي تترجم التوتر السياسي التي اشتهر بكتابتها « كارلوس دروغية » و « انطونيو سكارميتا » .

وقدمت البيرو ثلاثة اصوات متميزة : فقد استطاع « خوليو رامون » ـ المتخصص كليا بكتابة الاقصوصة ـ ان يحافظ في قصته « الزوج المخدوع » على التأزم الدرامي حتى اللحظة الاخيرة .. وبذلك يكون قد حقق تفوقا تقنيا كبيرا على موضوع شائع ومتداول .

اما « الفونسولاتوري » فلم يستطع التواصل مع الجمهور اذ طغت الحذلقة اللغوية على حساب الحبكة القصصية ، في حين حبست اقصوصة « خوزية مانويل غوتيريز سزا » التي يعالج من خلالها قضية احد المتهمين انفاس الحاضرين بفضل المناخ الغريب الذي خلقته. وتندرج هذه الاقصوصة ضمن التيار الميتافيزيقي ـ الاجتماعي.

....

لقد اثبت الكتاب ، لقاء السوربون ، قدرات خيالية فذة . وعبرت اعمالهم ، باساليب مختلفة ، عن الحضارة والخصوصية الابداعية لامركا اللاتينية .. ان تصور المستقبل بالنسبة لهؤلاء الكتاب ، يعني تغيير الواقع من اجل تقريبه من المثالية .

ترجمة : محمد خالدي

متابعات
في الصحافة الاوربية

ليونيد باسترناك
فنان من موسكو

بقلم : سيسيل باروت

يوسف عبد المسيح ثروة

يمثل العقدان الثامن والتاسع من القرن الماضي فترة اختمار قلق في تاريخ الفن الروسي . فاغتيال الاسكندر الثاني واعتلاء الاسكندر الثالث للعرش ، دشنا مرحلة رجعية اثر الوعود بالاصلاحات . كان العصر عصر الاورذدكسية والاتوقراطية والقومية الشوفينية ـ في سنة ١٨٩٣ كتب تولستوي الى صديقه وتلميذه الرسامنيقولاي غي قائلا : (اشعر بان نهاية هذا العصر قريبة . وان عصرا جديدا يلوح في الافق .) حتى ان بعضهم امل ان يكون العصر المقبل (فجرا جديدا جميلا) الى حد ان تشخوف خاطرته رؤى طوبائية . مما جعله يضع على لسان فيرشنين (احد ابطال بستان الكرز) قوله : (الانسان يتلهف لحياة (الجمال) واذا لم تكن هذه الحياة ماثلة الان ، ينبغي له ان يتخيلها ويتصورها ، وينتظرها ويحلم بها ويتهيء لها .) اما غوركي فقد كتب اليه : (ان كل انسان ينتظر الايقاظ . كلهم يريد حياة مزدهرة زاهية ، ليس لها شبه بالحياة الاعتيادية ، حياة اكثر جمالا ورفعة ورقة .) اما سيروف اعظم رسامي (البوتريت) الروس ، فيكتب في هذا الصدد (من الان : لن ارسم سوى المرضوعات المفرحة البهيجة في حين ان الرسامين الاخرين كفربيل لم يجدوا ملاذا الا في الرومانسية والاحلام والاوهام . وبعضهم توقف نهائيا عن الرسم ، فاسحين المجال للعدمية والرفض التام . وفي سنة ١٨٦٣ رفعت جماعة (الرحالة) الفنية راية الواقعية الاجتماعية في تحد منها للسلوكية الاكادمية العقيمة التي عرفت بها سنت بيسترزبورغ . وبحلول السنة اللاحقة ، استسلمت تلك الجماعة ، بعد ان تصالحت مع النظام القائم آنئذ، ثم انهابدورها اقامت دكتاتورية على الفن ، اغلقت الابواب كلها امام الجيل القادم . بحيث تلاشت في رسومها اللذعة السياسة والاجتماعية الى حد الغثاثة والتفاهة . اما موضوعاتها فلم تتعد النوادر المحكية ، في حين تدنت نوعيتها الى حد الاسفاف . وفي السبعينات حدثت انتقالة في رعاية الفنون ، اذ انتقلت تلك الرعاية من البلاط ونبالة سنت بيترزبورغ الى رعاية تجار موسكو الاغنياء ، الامر الذي طلع بأمل جديد للفنانين الشباب . اما مامونتوف ،





القطب الراسمالي الكبير ، وسيد شركات السكك الحديدية ، فانه ومجموعة من أعضاء (شلته) تجمعوا في مقاطعته الشهيرة : ابرامتسيفو ، خارج موسكو ، تلهبهم نار الحماسة ، من اجل الفن الروسي القروسطي (بالنسبة الى القرون الوسطى) . فما كان يعرف بمجد الثقافة الروسية في زمن من الازمان ، لابد من اعادة تقويمه والاحتفاظ به . وكحصيلة ثانية لهذه الفعاليـة التاريخية ، شجع مامونتوف ضيوفه على رسم الاعدادات المسرحية لدار الاوبرا الخاصة بقصره . ان هذا الرجل العظيم الذي وصفه ستانسلافسكى بانه (استاذه) ، اعاد الثقة والايمان الى الفنانين في رسالة بلدهم الفنية . ثم سرعان ما انبعثت حوافز اعقبت ذلك الحافز الكبير من سنت بيترزبورغ بالهام من دياغيلف وبينوا .

اما حركة (عالم الفن) في ختام التسعينات بانجيلها (الفن للفن) فقد كانت معلما في تاريخ الفن الروسي ، كما كانت لها جوانبها السلبية . كان دياغيليف ميالا لان يصبح اوتوقراطيا تعليميا ، حتى لو كانت تعاليمه شخصية انتقائية فقد نقم منها بعض الفنانين الموسكوفيين نقمة تكادتشبه تلك النقمة التي واجهوا بها القضاء على جماعة الفنانين (الرحالة) وهكذا تعمقت الفجوةالتي كانت موجودة بين المدينتين الى حد كبير .

كانت سنت بيترزبورغ (مدينة الخطوط) او الفن التصويري . في حين كانت موسكو (مدينة الالوان) ومن ثم تيسر لها ان تفسح المجال الرحب للعبقرية الروسية المتميزة . لقد كان الناس يترددون على مراسم الموسكوفيين ليتنشقوا جو روسيا القديمة . (ذلك ان رسومهم تفوح برائحته) كما كتب احد النقاد الفنيين ، حتى ان تشاليابين نفسه ، ذهب الى ان الموسكوفيين (كانوا محاطين بالتربة الروسية وبالكثير من سوادها). ان واحدا من افضل الشعراء في ذلك الزمن كتب : (انك لا يمكن ان تستوعب روسيا بعقلك ، انك لاتستطيع ان تقيسها بمقياس ، انها فريدة ، يمكنك ان تؤمن بها وحسبك هذا الامر .) ففي موسكو كانت الصوفيـة ماثلة ، صوفية غريبة بالنسبة الى فناني العاصمة . وطبيعي ان يكون هنالك عنصر من النزاع القديم بين ماهو سلافي التوجه وما هو غربي . غير ان هذا العنصر لم يكن سببا رئيسيا للانقسام ، لان فناني موسكو لم يكونوا معصوبي العيون تجاه ما كان جاريا في الغرب . حقا ، انهم كانوا متأثرين كلهم بالانطباعية الفرنسية وبمدرسـة (الهواء الطلق) اكثر من تأثرهم بـ (عالم الفن) الذي تجاوز الانطباعية . ومع ان موسكو كانت اكثر محافظة من العاصمة . فمن المدينة الاقدم عهدا ، من (مدرسة الرسم) انبثق الفنانون الطليعيون ، الذين تصنفوا في جماعات ، كجماعة (الوردة الزرقاء) و (الماس المزيف) الخ . ومن الحق القول : انهم لم يكونوا من خريجي الطقوس والمراسم العابرة ، بل كانوا من المنبوذين منها ، الموسكوفيين من اضراب سيروف وبولينوف وكوروفين.

تؤرخ كاميلا غرى بداية ماتدعوه (التجربـة العظمى) انطلاقا من سنة ١٨٦٣ ، سنة انفصال (الرحالة) من الاكاديمية، رلكنها في الطبعة المعادة لكتابها، لاتخصص الا اقل من (٢٩) صفحة لزمن ذلك التغير . ثم اننا لانجد في مراسمنا نماذج من رسوم اساتذة الفن الروسي في تلك الحقبة . فرسام (البورتريت) سيروف ورسام المناظر الطبيعية ليفيتان والرسامون البارزون الاخرون الذين يمثلون مدرسة موسكو كبولينوف ونيستيروف وفروبيل جميعهم غائبون . ومما يحز في النفس اسفا قلة ما كتب عن هؤلاء الفنانين باللغة الانكليزية . في حين ان مالا يحصى من الدراسات الروسية لم يترجم كي يسير غوره . ان بعض الرسوم الفريدة عرضت في المعرض الروسي للمناظر الطبيعية الذي اقيم في الاكادمية الملكيةسنة ١٩٧٥ ولكنها لم تثر الا اقل اهتمام . اما بالقياس للمهتمين بهذه الفترة (المنسية) فان سيلا من كتب الفن السوفيتية المعروضة الان في (ناشنال) بوك ليك) يشكل كنزا ثرا لا يبلى .

ومن المزايا الساحرة في ذلك العهد التقارب الحميم بين الفنانين جميعا ، وبينهم وبين الكتاب والموسيقيين . وهو امر لم يسبق له مثيل ، على مااحسب ، في اي بلد اخر . فقد استدعى مامونتوف الفنانين من امثال فاسنيتسوف وفروبل وبولينوف وكوروفين و واخرين لينصبوا اعدادات اوبرات رمسي ـ كورساكوف بقيادة عصا راخمانينوف وايبوليتوف ـ ايفانوف . وسرعان ما اقتفى دياغيليف اثارهما . ثم ان الصلات اشتدت تقاربا اكثر فاكثر ، بين الفنانين والكتاب . حتى ان بولينوف وتورغينيف كانا يريان الريف الروسي بالرؤية نفسها . (فقرية تورغينيفو) التي لم تكن لها علاقة بتورغنيف الكاتب ، اصبحت بسهولة منطلقا لاحدى رواياته وهذه القرية تنسجم انسجاما خاصا مع (عش السادة) للرسام نفسه . اما (الفناء الصغير في موسكو) الذي يتميز بالضياء الدافىء ، والمزاج المسترخي ، والذي يستدعي عهدا مضى ، فانه يمثل طابعا نموذجيا لروحية تورغنيف. هنا يضع بولينوف زرقة السماء اللازوردية التي لاتكاد تنقطع الا ببقايا غيمة بيضاء في مقابل قبب الكنائس التي لاتحصى وابراجها ، التي تشتعل بحرارة قيظ موسكو . اما الخضرة الطرية التي تقف ازاء البياض المذهل التي تمثله الجدران والسقوف الخضر التي تعلوها ، فانها تنبىء بفرشاة الرسام الروسي (الموسكوفي) . والى هذا المشهد الهاجع يستجلب الفنان حياة يسبغها عليه ، بان يرينا طفلا يصرخ على العشب ، وصبيا

بقطف الازهار وامراة منحنية تحت نير ، وحصانا مشدودا الى عربة روسية نموذجية ، ان هذه اللمسات وغيرها من بورترتيات الفلاحين الصبيان تمثل بخيلاء على صفحات (حرج بيزين) و (ربيع توت الارض) و (مذكرات رياضي) .

ان فناني موسكو شأنهم شأن جماعة الرحالة لم يشعروا بالحاجة الى تصوير الفلاحين بصفتهم اناسا مسحوقين ، بل باعتبارهم افراد شعب سعيد مرح ، لاتعتورهم الهموم . اما ان ارادوا قرية ما لان تكون موضعا لرسومهم الواضحة ، فانهم لم يركزوا على فقر تلك القرية لاشيء الا لانهم احبوا تلك القرية . وحتى حين كانوا يرسمون مشاهد تدعو للرثاء ، كالمقاطعات الروسية المهجورة ، فانهم كانوا يفعلون ذلك لكي يبينوا ما اصاب سادة الاقطاع من ضائقة وفقر . ذلك انهم كانوا يعبرون عن نغمة ما ، جديدة من المحبة والمشاعر الغنائية ، لم يسمع بمثيل لها في تاريخ الرسم الروسي .

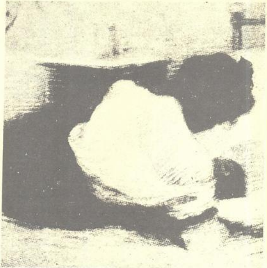
ومن الامثلة الكلاسية على الصلة الحميمةبين الفنان الرسام والكاتب قصة تشيخوف (السنوات الثلاث) فالبطلة جوليا ، حين تزور معرضا فنيا في موسكو ، لا تستطيع ان ترفع ناظريها عن مشهد منظر طبيعي صغير . فهي تتخيل نفسها عابرة الجسر الخشبي المتداعي الذي يقودها الى الجانب الثاني من النهر ، حيث الطريق الممتد من هناك (بينما الهدوء يحيط بكل شيء ، حيث مسالك الطرق الناعسة تستدعي القادمين اليها ، حيث وهج البناء يلتمع في الابعاد القصية .) ثم تبدأ فجأة تدرك مايمنيه الفن اول مرة . انها كانت من قبل متفقة مع كوستيا الذي توافقت اراؤه مع اراء الرحالة الذين ذهبوا الى (ان العمل الفني لايكون مهما وذا قيمة الا اذا اشتمل على بعض المشكلات الاجتماعية الجادة في فكرته الرئيسية ...كأن يكون هناك احتجاجعلى القناة ،او ان ينخرط الفنان في الكفاح ضد فظاظة المجتمع الارستقراطي . عندئذ سيكون العمل الفني مهما وثمينا .)

ومن المعروف بسهولة ان الرسم الذي كانت جوليا معجبة به (الدير المتوحد) من اعمال ليفيتان . ومن هنا نجد ان الكاتب والرسام كانا صديقين حميمين ، يؤثر كل منهما في فن الاخر . اذ كان كل منهما ذا مزاج شاعري . اننا مثلا نرى الحزن والحنين الى الوطن يفعمان مسرحيات تشيخوف ، ولو انه يصر على تسمية بعضها كوميديات . وفي وصفه لهذا الرسم المعني يكتب الى الفنان : (في رسمك تبدو ابتسامة) . بينما ينبغي لنا ان نقول : ان حزنا عميقا يسيطر على ذلك الرسم . (ومع العلاقة الشخصية والفنية التي كانت تشد تشيخوف بليفيتان ، فان الاخير كثيرا ما كان يتشاجر مع تشيخوف . ذلك انه كان صيادا مفترسا يقنص النساء وطرائد الصيد معا . اما قصة (حادثة صيد النورس ، فقد تكون مستقاة من حادثة معينة في حياته .

وذات مرة شعر ليفيتان باهانة قاتلة تصورها صادرة من تشيخوف ، على اعتبار انه الفنان الداعر الموصوف في قصة تشيخوف (الجندب) .

ومن حسن الحظ ان فنانا موسكوفيا من تلك الفترة ، احتفظت انكترا بمعظم رسومه . انه ليونيد باسترناك ، صديق وزميل ليفتيان وسيروف وبولينوف ومعاصر فروبل . وهو والد بوريس باسترناك . كان هو ايضا على صلة وثيقة بالكتاب والموسيقيين .وحين كان شابا محفوظا ، لان تولستوى تعرف به ، الذي عندما شاهد الرسوم التوضيحية ل (لحرب والسلم) سر لان يكلفه بوضع الرسوم التوضيحية لروايته الجديدة (البعث) . وهنا ، ظهر التفاهم الايحائي (الحدسي) بين الفنان الرسام والكاتب . فقد وجد تولستوي ان باسترناك يمتلك الصورة الذهنية نفسها التي يمتلكها هو عن الشخصيات والمشاهد (القصصية) التي نفذها بامانة خارقة . وهكذا استطاع باسترناك ان يغني الفن الروسي بسلسلة نادرة من التخطيطات عن الكاتب العظيم ، التي استطاع ان يستقيها من الحياة ، عندما كان يلازمه ويعايشه . ان الدين عرفوا تولستوي يعرفون ان من اهم (البوتريتات) التي صورت تولستوي ، كانت بورتريتاته .

وقد كان باسترناك عضوا في الحركة التي اطاحت بهيمنة (الرحالة) كما كان عضوا مؤسسا في (اتحاد الفنانين الروس) الذي خلف جماعة (الرحالة) . ومن هنا ، كان من الطبيعي،الا يظهر اي اهتمام بالثيمات ولكن والنماذج الاجتماعية او السياسية الزائفة . وهو يستذكر بارتباك ، انه في سنة (الثورة) توجب عليه ان يرسم جماعة من الاعضاء القدامى المنتسبين للحزب الثوري الاشتراكي الروسي ، ومن بينهم كروبوتكين ، فيشعر بالخجل ليعترف انه لم يقرأ كروبوتكين قط ، اواي كاتب سياسي اخر . كما انهلم ينضم للفنانين الموسكوفيين الذين جالوا في ارجاء البلاد الروسية من المنطقة القطبية شمالا الى نهر الفولفا جووبا ، التي اصبحت بالنسبة لهم بلادا مكتشفة حديثا . كذلك لم ينضم الى جماعة (ابرامتسيفو) الا انه تجول كثيرا في اوربا وزار الشرق الاوسط . وسواء اكان ذلك منه شكلا من اشكال العزلة، التي لجأ اليها الرسامون الروس في تلك الفترة العصيبة، ام انتلك العزلة ، على ما يحتمل ، كانت متجذرة في طبيعته . فانه ركز فنه على الموضوعات العائلية والمنزلية، اما تخطيطاته لاطفاله فقد كانت جذابة ساحرة ، الى حد انها سرعان ما اجتذبت انظار مجلة (ستديو) سنة





١٩٠٦ ، حتى ان احدالاغنياء الانكليز استدعاه الى انكلترا لرسم تخطيطات لابنائه . كما كان يتفرد بموهبة استثنائية ، في تخطيط رسوم تتناول اصدقاءه وضيوفه اوالناس في الاجتماعات والحفلات . وشواهد مركزه الراسخ في ميونيخ في الرسم التصويري كثيرة ومتنوعة حيث اصبح رساما شهيرا للبوترتيات ، مرغوبا فيه ، لكنه من الخطا ان نتصور ان نطاق تقنياته وموضوعاته كان محدودا . يقول الفنان في هذا الصدد : (من باكورة عملي قاسيت من ثقل الزيت في البوتريت ... فحاولت لعثور على اسرع وافضل وسيلة للعمل انطلاقا من الحياة نفسها . وفي النهاية تمكنت من السيطرة على تقنيتي الخاصة . بمزج (الدستمير) و (الباستيل) . ومع انه كان شغوفا بالاقسام الداخلية نصف المضاءة من الابنية ، بوصفه فنانا موسكوفيا اصيلا ، فانه رسم العديد من المناظر الطبيعية والعواصف ومغارب الشمس والحياة الساكنة .

اما الكاتب الاخر الذي شعر باسترناك بالغة لصيغة به ، فكان رينر ماريا رلكه ، الذي قدم الى روسيا لرؤيته والتعرف به . وقد سحر بالرسوم التي شاهدها بحيث قرر جادا ان يكتب سلسلة من الدراسات عن الفنانين الروس ومنهم كرامسكوى الرائد الاصيل لجماعة (الرحالة) المتمردين وايفانوف وليفيتان . ولكن تلك الدراسات كغيرها من الخطط الروسية لم تتحقق واقعيا اما باسترناك فقد رسم ووضع تخطيطات لكل من ريلكه وهاوبتمان وايزنشتاين ولوفيز كورنث وماكس ليبرمان .

ان تخطيطاته التي لاتحصى وبوتريتاته للموسيقيين تريناعميق شعوره بالموسيقى . اما بوريس ، ابن الفنان الرسام . فقد كان يشعر اول الامر انه كان مقدرا له ان يصبح ملحنا ، لا شاعرا ، وقد ترك لنابعض اللقطات الحية التي تتعلق بريلكه وبخيبة امله في الملحن سكريابين اما اجمل رسوم ابيه فكانت تتناول الامسيات في داره ، حين كان راخمانينوف وروزا يعزفان منفردين او مجتمعين . وقد رسم بوريس بورتيرتا جذابا لاحدى هذه المناسبات . كذلك ثمة صور تاريخية لكونسرتات اوركستراتية عزفت في موسكو ، نجد فيها نيكيش يقود الجوقة ، او سكريابين يعزف تلحيناته . وهذه الامور ادلة تشير الى المنظور الثقافي الفني الذي كان يجمع بين الفنانين انئذ في موسكو .

وفي اثناء الثورة عمل باسترناك ما وسعه العمل على الحفاظ على الكنوز الروسية ، ولكنه ترك بلده متوجها الى المانيا التي زارها عدة مرات للاعتناء بصحة زوجته المتدهورة . وهناك نشط نشاطا واسعا في مجال اختصاصه الفني ، الى ان استولى هتلر على مقاليد الحكم ، فاصبح من العسير عليه وعلى زوجته البقاء في تلك البلاد ، فسافرا الى انكلترا للالتحاق بابنيتهما اللتين كانتا تدرسان في جامعة اوكسفورد . كانت وفاة روزا بالنسبة الى الفنان ضربة موجعة مسته في الصميم بعد وصولها لهذه البلاد بامد قصير . ولكن باسترناك نفسه ، امتدت به الحياة ليرى انتصار الحلفاء في ايار سنة ١٩٤٥ .